This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

US
96
04

MUS 296.104

Harvard College
Library

By Exchange

MUSIC LIBRARY

Zur Struktur der Melodie.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät (Sektion I)

der

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht am 2. Dezember 1903

von

Fritz Weinmann.

Leipzig.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.
1904.

Mus 322.6
Mus 296.104
HARVARD COLLEGE LIBRARY
OCT 30 1905
CAMBRIDGE, MASS.
From the University
by exchange.

Lebenslauf.

Ich bin geboren zu München am 25. März 1878 als Sohn des Fabrikdirektors L. Weinmann zu München. Nachdem ich das Wilhelmsgymnasium dort 1896 absolviert hatte, widmete ich mich dem Studium der Musik, hörte jedoch daneben an der Universität München philosophische Vorlesungen. 1899/1900 genügte ich meiner Militärpflicht als Einjährig-Freiwilliger bei der Feldartillerie in München. 1901/1902 war ich am Hoftheater zu Weimar als Korrepetitor praktisch tätig. Ich kehrte dann wieder nach München zurück und widmete mich vom Winter 1902 an ausschliefslich wissenschaftlichen Studien. Als Hauptfach wählte ich, angeregt durch die Vorlesungen von Prof. Theodor Lipps, Philosophie und Psychologie; daneben betrieb ich Literatur- und Kunstgeschichte.

Fritz Weinmann.

Wesen der Melodie. Allgemeine Voraussetzungen.

Die Melodie ist eine Einheit — ein Ganzes, keine bloſse Folge von Tönen.

Und sie ist eine ästhetische Einheit — ein Einheitliches, welches sich differenziert, eine Vielheit, die zusammengefaſst ist in einem Gemeinsamen, einem Übergeordneten, Dominierenden, dem sich die einzelnen Elemente mit gröſserer oder geringerer Selbständigkeit unterordnen.

Dieses „monarchisch" übergeordnete Hauptelement der Melodie ist die Tonika. Auf sie erscheinen die übrigen Töne bezogen — jedoch nicht einfach in der Weise, daſs jeder Ton für sich zur Tonika in ein bestimmtes Verhältnis tritt; sondern die einzelnen Töne verbinden sich wieder untereinander zu Gruppen, welche zur Tonika sowohl wie gegenseitig unter sich in Verwandtschaft oder Gegensätzlichkeit stehen. So erst ergibt sich für den Grundton, die Tonika, jene dominierende Stellung innerhalb eines gegliederten, abgestuften Ganzen und dadurch wieder für dieses selbst die Einheit. Das Bild eines Gegeneinanderwirkens von Kräften, von Spannung, Konflikt, Lösung entsteht auf diese Weise, vergleichbar dem Drama. Die Melodie ist ein Organismus.

Was dieser organischen Einheitlichkeit und Gegensätzlichkeit zugrunde liegt, ist Rhythmus.

Die Melodie ist ein rhythmisches System. Es baut sich auf über einem Grundrhythmus als herrschendem Einheitspunkt, auf welchen die übrigen Rhythmen bezogen erscheinen. Dieser „Grundrhythmus" ist in der Tonika, die ihm freundlich

oder feindlich gegenübertretenden Rhythmen sind in den übrigen Tönen der Melodie gegeben.

Terminologisch ist folgendes einzuschalten: Unter „Rhythmus“ ist hier[1] nicht der Rhythmus im üblichen Sinn zu verstehen, d. i. die Weise, in der zeitlich aufeinanderfolgende akustische Eindrücke aufgefafst, ordnend zusammengefafst werden, sondern jene „Mikro-Rhythmik“, die wir in den Schwingungen der physikalischen Töne finden und analog in den Tonempfindungen und Tonempfindungsvorgängen als Weise der psychischen Bewegung gegeben annehmen müssen.[2]

Um die Melodie als System von Tonrhythmen zu erkennen, ist nun zweierlei zu berücksichtigen:

Erstlich: Unter der Voraussetzung, dafs Tonempfindungsvorgänge gedacht werden müssen als ein Wechsel von Zuständen, der in seiner Rhythmik dem Wechsel von Zuständen entspricht, als der sich der objektive Ton in seinen Schwingungen darstellt[3], dafs demzufolge, wie in zwei Tönen mit gemeinsamem Grundrhythmus analog ein Gemeinsames sich finde auch in den Tonempfindungsvorgängen, dafs also auch diese „rhythmisch verwandt“ sind — gilt der Satz: Töne mit einem gemeinsamen Grundrhythmus sind um so mehr konsonant, je weniger der betreffende Grundrhythmus in ihnen beiden differenziert erscheint, je mehr er sich mit den Tonrhythmen selbst deckt. Diese Forderung ist identisch mit der eines möglichst einfachen rhythmischen Verhältnisses.

Nehmen wir als Beispiel 2 Töne, *c* und *g*, und setzen wir der Einfachheit halber für *c* 100 Schwingungen in der Sekunde, dann ergeben sich dem Schwingungsverhältnisse der Quint $= {}^3/_2$ zufolge für *g* 150 Schwingungen. Der gemeinsame Grundrhythmus der beiden Töne ist dann 50, er ist in *c* als Folge von 50 zweifach, in *g* als Folge von 50 dreifach gegliederten, „differenzierten“ Einheiten enthalten. Ein gemeinsames Element, bezeichnet durch den Rhythmus 50, verbindet die Tonrhythmen 100 und 150; die Rhythmen der beiden Töne ordnen sich in

---

[1] Dies gilt für die ganze Arbeit, soweit es nicht ausdrücklich anders hervorgehoben wird.

[2] Vgl. Lipps: Zur Theorie der Melodie, *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 27, S. 228.

[3] Vgl. auch Lipps: *Psychol. Studien*, das Wesen der musikal. Harmonie und Disharmonie.

einfacher Weise ineinander ein, sie stehen in einfachem Schwingungsverhältnisse — 2 : 3 — zueinander, sie sind konsonant. Zwei Elemente sind durch ein Gemeinsames in ihrer Verschiedenheit aneinander gebunden: es liegt eine „ästhetische Differenzierung", eine Vermannigfaltigung eines Einheitlichen vor, die sich kundgibt im Gefühl der Konsonanz. Hinzuzufügen ist, daſs wir — eben gemäſs dem Gesetz der ästhetischen Differenzierung als der Ursache ästhetischer Lust — den relativ einfachen Verhältnissen, in welchen das „Mannigfaltige" mehr zur Geltung kommt, den Vorzug geben vor den einfachsten, die sich der absoluten „Einheit" nähern.[1]

Übertragen vom einfachen Zusammenklang zweier Töne auf die einfache Folge von Tönen, gilt gleichfalls bezüglich der Stellung der Töne untereinander, daſs sie gemäſs der angeführten Regel konsonieren oder dissonieren.[2]

Und übertragen weiter von der bloſsen Folge von Tönen auf den einheitlichen Zusammenhang, als der die Melodie sich erweist, gilt die gleiche Regel. Nur wird das Bild hier ein komplizierteres, da es sich eben nicht mehr bloſs handelt um Konsonanz bzw. Dissonanz zwischen einzelnen Tönen, sondern um Töne, die einem Zusammenhang angehören, innerhalb dessen sie unterschiedlichen Wert gewinnen, eine bestimmte, wohlabgewogene Stellung einnehmen. Konsonanz- und Dissonanzbegriff erfahren so eine reiche Differenzierung aus subtilen Wertunterschieden heraus.

Wie solche Wertunterschiede, solche Wirkungen und Gegenwirkungen entstehen, diese Frage führt zum zweiten Punkt, der einer speziellen Untersuchung der Struktur der Melodie vorauszuschicken ist.

Zweitens: Der zweiteilige Rhythmus ist der ursprüngliche.

Regelmäſsig aufeinanderfolgende Eindrücke gliedern wir einem natürlichen Bedürfnis zufolge, und wir gliedern zunächst durch einfachen Intensitätswechsel, indem wir auf die Betonung

---

[1] Zu bemerken ist, daſs psychologisch die Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz keine feststehende ist. Beide gehen allmählich ineinander über. Auch für das ästhetische Gefühl verschiebt sich, wie die geschichtliche Entwicklung der Musik zeigt, die Grenze fortwährend.

[2] Die Unterscheidung „Ton" — „Klang" ist hier ignoriert, da sie kein wesentliches Moment hinzubringt. Vgl. Lipps: das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie S. 103.

Unbetontheit, auf die Spannung Lösung, auf die Hebung Senkung folgen lassen.[1] Auf diesem Gegensatz zweier Betontheiten, einer stärkeren und einer schwächeren, einem Hoch- und einem Tiefton, beruht aller Rhythmus. Die Zweigliederung, die Zusammenfassung von je 2 Elementen zu einer Einheit, und weiter die potenzierte Zweigliederung, die Zusammenfassung von zwei solchen Einheiten zu einer höheren Einheit u. s. f., ist also die natürlichste, die primäre. Ihr steht gegenüber als sekundäre die Gliederung nach der Dreizahl (die sich ergibt aus einer Erweiterung der Senkung) und weiterhin die Fünf-, Siebengliederung usw. Demnach ist der Übergang zur Zweigliederung die einfachere, die natürlichste rhythmische Leistung. Die Gliederung nach der Zweizahl, kann man allgemein sagen, erzeugt den Eindruck des Geschlossenen, der Ruhe oder des wieder zur Ruhe Gekommenen, des Gleichgewichts, die Drei-, Fünf-, Siebengliederung dagegen mutet ihr gegenüber eigentümlich fortstrebend, bewegt, unruhig an.

Angewandt auf die Tonrhythmen, würde dies lauten: Von zwei Tönen, deren Schwingungszahlen im Verhältnis von 3, 5, 7, 9 etc. zu 2 oder einer Potenz von 2, 2^n, stehen, repräsentiert letzterer die Gleichgewichtslage. Es besteht demnach die Tendenz, zu ihm zurückzukehren; die Bewegung strebt zu ihm hin, sucht in ihm wieder zur Ruhe zu kommen: Der Ton 2^n ist für die Töne 3, 5, 7, usw. der Zielton.[2]

In zweiter Linie besteht ein solches Hinzielen dann auch bei rhythmischen Verhältnissen, deren eines Element im Gegensatz zum anderen die Zweigliederung zwar nicht repräsentiert, aber in sich schliefst, bei Verhältnissen also, deren eine Gröfse eine geradzahlige im Gegensatz zu einer anderen, ungeradzahligen ist, wie es z. B. bei dem der kleinen Terz entsprechenden Verhältnis 5 : 6 der Fall ist. Hier befafst das 6 die Zwei- und Dreigliederung in sich. Der auf der einen

[1] Diese Tatsache ist wohl zurückzuführen auf den Wechsel unserer Aufmerksamkeit, die nicht dauernd mit gleichmäfsiger Kraft etwas festzuhalten vermag. Vgl. Meumann: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, Wundt: *Philos. Studien* **10**, wo hierfür der Ausdruck „ungleiche Energieverteilung der Aufmerksamkeit" aufgestellt wird (S. 304). — Vgl. auch Wundt: *Physiol. Psychologie*, 4. Aufl., **2**, S. 83 ff. Ferner Lipps: Grundlegung der Ästhetik S. 293 ff.

[2] Vgl. hierzu wie zu dem Folgenden überhaupt: Lipps: Grundlegung der Ästhetik S. 450 ff.

Seite in 5 Einheiten gegliederte Grundrhythmus kehrt auf der anderen Seite wieder als in zweimal drei Einheiten oder in zwei Einheiten von je drei Elementen gegliedert, als gleichzeitig nach dem Prinzip der Dreizahl und der Zweizahl differenziert.

Freilich ist in einem solchen Fall das Hinstreben des einen Tones zum anderen nicht in dem Maſse ein ausgesprochenes, wie bei zwei Tönen, in deren rhythmischem Verhältnis der eine die Zweigliederung selbst und nur sie repräsentiert. Aber in gewissem Sinne wiederholt sich hier, wenn auch abgeschwächt, die gleiche Erscheinung, wie angesichts der rhythmischen Verhältnisse 2^n: 3 bzw. 5, 7 etc.: Das Moment der Zweigliederung äuſsert auch hier seine überlegene Wirkung gegenüber der Drei-, Fünf-, Siebengliederung.

Diese Tatsache nun verbindet sich mit der ersten, daſs Konsonanz und Dissonanz auf gröſsere oder geringere Einfachheit der Schwingungsverhältnisse gegründet sind, in der Art, daſs — kurz gesagt — der Hinweis auf den durch die Schwingungszahl 2^n repräsentierten Ton um so entschiedener ist, je einfacher das Verhältnis, dessen eines Element er bildet, je gröſser also die Konsonanz zwischen den beiden Tönen ist.[1]

Dabei sind beide Töne doch insofern gleichwertig, als auch der „Strebeton“ gewissermaſsen selbständig, wenngleich nur sozusagen im Spannungswiderstand, dem Zielton gegenüber tritt. Bei zunehmender Dissonanz des Verhältnisses, bei loserer Verbindung verliert dann der Strebeton erst mehr und mehr an dieser Selbständigkeit, und schlieſslich erscheinen beide Töne gleichwertig in dem Sinne, daſs keiner von ihnen Ruheton für den anderen sein kann, sondern beide vereint einem dritten als Ziel zustreben.[2]

Darauf nun, wie dieses Heraustreten aus der Ruhelage in die Bewegung und die Rückkehr, das „Wieder zur Ruhe kommen“, verläuft; auf welchen Umwegen, mit welchen Verzögerungen; ob rasch und entschieden oder allmählich und unmerklich — darauf beruht das Wesen der Melodie.

---

[1] Vgl. Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 227 u. 230.

[2] Versucht man, die einschlägigen Grenzen zu ziehen, so würden etwa Quint und Quart die eine Gruppe bilden, gr. Sext, Sept, Tritonus etc. die andere, während die Terzen und die kl. Sext der Übergangsgruppe angehören dürften.

Und letzten Endes: Das Wesen der Musik überhaupt beruht darauf, beruht auf dieser „Mikro"-Rhythmik und den in ihr wirkenden Prinzipien der Zwei- und Drei- (bzw. Fünf-, Sieben- etc.) Zahl. Der einzelne Ton, der uns durch seine Höhe oder Tiefe ein eigentümliches Leben auszudrücken scheint; der aus Tönen sich zusammensetzende Klang, der seinen individuellen Charakter für uns hat; die aus der Mischung der Klänge resultierende Klangfarbe, mit der unterschiedliche Stimmungen verknüpft sind; die Harmonie und die Melodie endlich — sie alle sind nichts anderes, als rhythmische Systeme, zu einem umfassenden „makro"-rhythmischen System geformt im musikalischen Kunstwerk.

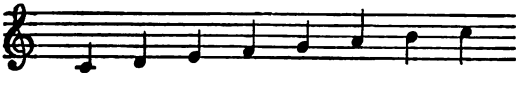
Wir sind an dem Punkte angelangt, von dem aus eine spezielle Betrachtung der Melodie hinsichtlich ihrer Struktur möglich ist.

Erster Teil.

Die Struktur der Melodie in ihren allgemeinen Bestandteilen.

1. Verhältnisse der Dur-Leiter.

Ausgangspunkt der Untersuchungen sei die diatonische Dur-Tonleiter:



Sie stellt sich hinsichtlich der sie konstituierenden rhythmischen Verhältnisse folgendermafsen dar:

Grundton	— Sekunde	=	8 : 9
„	— gr. Terz	=	4 : 5
„	— Quart	=	3 : 4
„	— Quint	=	2 : 3
„	— gr. Sext	=	3 : 5
„	— gr. Sept	=	8 : 15
„	— Oktave	=	1 : 2.

Nimmt man der Übersichtlichkeit halber einen Grundton *c* von 200 Schwingungen an, so ergibt sich:

Grundton $c = 200$
Sekunde $d = 225$ $(200 \cdot 9/8)$
Terz $e = 250$ $(200 \cdot 5/4)$
— — — — — — — — — — — —
Quint $g = 300$ $(200 \cdot 3/2)$
— — — — — — — — — — — —
Sept $h = 375$ $(200 \cdot 15/8)$
Oktave $c = 400$ $(200 \cdot 2)$.

Alle diese Töne sind durch einen gemeinsamen Grundrhythmus — 25 — verbunden. Dieser selbst liegt zwar aufserhalb der Reihe, geht aber in die einzelnen Rhythmen ein, findet sich in jedem von ihnen vor. Am einfachsten, unmittelbarsten geschieht dies nun beim Rhythmus $200 = 25 \cdot 8$. Hier erscheint der Grundrhythmus, weil nach dem Prinzip der Zweizahl gegliedert, nicht im eigentlichen Sinne „differenziert"; er ist sozusagen unverändert in ihm enthalten, beide sind gewissermafsen identisch, insofern eben die Differenzierung, die Gliederung nach dem Prinzip der Zweizahl nur eine Modifikation der ursprünglichen Rhythmik bedeutet, nichts im eigentlichen Sinne Fremdes, Gegensätzliches in ihn hineinbringt. Der Rhythmus 200 vermag daher den Grundrhythmus zu vertreten, er wird in stellvertretender Weise „Tonika", „Grundton".[1]

Angenommen, das $c = 200$ sei das c'', so würde es als Tonika vertreten das um 3 Oktaven tiefere c, welchem die Schwingungszahl 25, der Grundrhythmus, entsprechen würde. Die relative Identität beider Töne, die eine gegenseitige Vertretung möglich macht, ist darin ausgedrückt, dafs wir beide in gleicher Weise, eben als c, bezeichnen.

Wenden wir uns jetzt zu der obigen Aufstellung zurück, so zeigt sich zweierlei.

Einerseits fällt auf: Quart und Sexte fügen sich nicht in die Reihe dieser sämtlich zum Grundton 200 in naher Beziehung stehender, mit ihm durch einen gemeinsamen Rhythmus, den durch ihn vertretenen Grundrhythmus 25 verbundener Töne.

Andererseits sind innerhalb dieser Reihe wieder nicht sämtliche Töne blofs in dieser Weise, sondern aufserdem einzelne in verschiedentlich noch engerer Form mit der Tonika verknüpft. Es findet sich in ihnen auf der einen und der Tonika auf der

[1] Vgl. Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 237 ff.

anderen Seite ein Gemeinsames, welches vollständiger in sie eingeht, ein Grundrhythmus, nicht nur = 25, sondern = einem Vielfachen von 25.

Es sind verbunden durch den Grundrhythmus allein:
Grundton (200) und Sekunde (225), Septe (375);

Dagegen durch einen Grundrhythmus = $2 \cdot 25 = 50$:
Grundton (200) und Terz (250);

durch den Grundrhythmus 100 ($4 \cdot 25$):
Grundton (200) und Quint (300); und

durch den Grundrhythmus 200 ($8 \cdot 25$):
Grundton (200) und Oktave (400) — Grundton und Grundrhythmus fallen hier zusammen.

Am natürlichsten fügen sich ineinander, am engsten verbunden erscheinen demzufolge Grundton und Oktave; es folgen Grundton-Quint, Grundton-Terz, Grundton-Sekunde, Grundton-Septe. Entsprechend ist der Grad der Konsonanz.

Zugleich repräsentiert für sie alle der Grundton den Rhythmus 2, ist also nach dem früher Gesagten für sie alle der Zielton, auf den sie mehr oder minder entschieden hinweisen.

Am schwächsten ist dieses Hinzielen auf den Grundton bei der Septe (15 : 8), mehr und mehr ausgeprägt bei der Sekunde (9 : 8), der Terz (5 : 4), der Quint (3 : 2). Es tritt jedoch auch zutage bei der Oktave (2 : 1). Scheinbar besteht hier angesichts des rhythmischen Verhältnisses eine Ausnahme. In Wahrheit aber verhält sich ihre relative Schwingungszahl (2) zu der des Grundtons (1) gewissermafsen wie die 3, 5, 7 etc. zu 2 oder 2^n: Der Übergang zum Rhythmus des Grundtons ist auch hier der Übergang zum Einfacheren; es ist der Übergang zur Einheit, denn der Grundton ist hier zugleich der Grundrhythmus, welcher im Rhythmus der Oktave unverändert enthalten, nur verdoppelt ist.[1] Der Schritt zur unteren Oktave erhält dadurch seinen eigentümlichen Charakter des „In sich selbst zur Ruhe kommens". —

Im Unterschied davon kommt bei den Schritten von der Quint und Terz zum Grundton ein relativer Gegensatz zur Ruhe, eine Entzweiung ins Gleichgewicht. Insofern ist hier das Moment des Abzielens, des Strebens am ausgesprochensten, ausgesprochener als bei der Oktave. Namentlich ist dies der Fall

[1] Vgl. oben S. 7.

bei der Quint, wo sich Drei- und Zweigliederung am einfachsten gegenüberstehen — Verhältnis 3 : 2.[1]

Sekunde und Septe weisen, entsprechend der geringeren Einfachheit der Schwingungsverhältnisse, nur entfernter auf den Grundton hin. Jedoch kommt hier als den Hinweis wiederum verstärkend die Nachbarschaft der beiden Töne zum Grundton in Betracht, welche zwischen *c* und *d* besteht und ebenso aus der relativen Identität von *c* und seiner höheren Oktave[2] für *h* und *c'* ($h : c' = 15 : 16$) sich ergibt. Vermöge derselben treten *d* und *h* in ein Leittonverhältnis zu *c*, d. h. sie sind besonders befähigt, die melodische Bewegung nach *c* hinzuleiten.

Dagegen nehmen nun die Quart *f* und die Sexte *a* eine Sonderstellung ein. Das Verhältnis von *c* zu *f* ist = 3 : 4, das von *c* zu *a* = 3 : 5. Von den beiden Tönen *f* und *c* ist also *f* der Zielton für *c*; *f* ist *c* gegenüber der dominierende Ton, *c* geht durch den Eintritt der Quart *f* seiner Funktion als Tonika zeitweise verlustig, es wird seiner Herrschaft entsetzt. Die Tonika wird jetzt selbst Strebeton und zwar Strebeton im ausgesprochensten Sinn, nämlich Quint[3] — Quint der Quart. Damit ist die Quart selbst ihrerseits Tonika, Tonika einer Quint. Das Verhältnis ist also umgestürzt worden.

Desgleichen bringt die Sext *a* Zwiespalt in die Geschlossenheit des Systems der Durtonleiter: sie weist nicht mehr auf den Grundton hin, noch umgekehrt dieser auf sie, es besteht Indifferenz der Bewegung, des „Gerichtet seins" in der Gegenüberstellung *c—a*. Andererseits weist die Sext als Terz der Quart *f* auf diese hin ($a : f = 5 : 4$), verstärkt also die von *f* ausgehende Wirkung gegen *c*. Das *f* selbst macht seinerseits Ansprüche auf *e* als engeren und *g* als weiteren Leitton ($f : e = 16 : 15$; $f : g = 8 : 9$); *e* ist zudem auch als Strebeton an *a* geknüpft ($e : a = 3 : 4$). *e* und *g* lassen somit nicht mehr ausschliefslich ihre unterstützende Wirkung dem *c* zugute kommen.

Es ist also innerhalb der Durtonleiter eine Gruppe *f—a* der Gruppe, die in *c* ihren Mittel- oder Richtungspunkt hat, gegenüberzustellen. Zwischen *c* und *f* besteht ein Antagonismus, dessen Schlichtung durch eindeutiges Hinlenken der Bewegung nach *c*

---

[1] Vgl. S. 3—5 d. A.

[2] Vgl. oben S. 7 d. A.

[3] Vgl. oben S. 8 u. 9.

im Wesen einer in C-Dur gehenden Melodie als einer Einheit mit dem Mittelpunkt c gefordert erscheint.

Dazu kommt, daſs die Hauptgruppe um c ihrerseits sich wieder in 2 Gruppen teilt, nämlich in die Gruppe $c—e—g$ und $g—h—d$ mit den beiden dominierenden Tönen c bzw. g, die dadurch gleichfalls in einen gewissen Antagonismus treten.

Es ergibt sich demnach folgendes Bild:

Auf c als Grundton weisen hin g und e. Durch h und d jedoch, die erst in zweiter Linie auf $\dot{c}$ abzielen, zunächst aber als Terz und Quint von g dieses zum Rang einer Tonika erheben, entsteht der relative Widerstreit des c und g respektive der beiden Gruppen $c—e—g$ und $g—h—d$. Zu diesen beiden in Gegensatz tritt als dritte „Dominante“ die Quart f, mit ihr eine dritte Gruppe $f—a—c$. Es stehen sich also gegenüber die Gruppen $c—e—g$ und $g—h—d$ einerseits und $f—a—c$ andererseits:

$$\underset{4:5:6}{\overset{\smile}{c—e—g}} \quad \underset{4:5:6}{g—h—d} \longleftrightarrow \underset{4:5:6}{f—a—c}$$

Nun besteht zwischen $f—a—c$ und $g—h—d$ eine scharfe Gegensätzlichkeit, einmal dadurch schon, daſs $g—h—d$ sich im Grunde auf dem zu f antagonistischen c aufbaut, dann aber durch Dissonanz untereinander. Denn es verhalten sich:

$$f:h = 32:45^{1} \qquad a:h = 8:9$$
$$f:d = 3:5 \qquad a:d = 20:27^{2}$$

f und a schwächen so das selbständige Abzielen des h und d auf g als ihren Grundton ab. Dieser geht seiner relativ dominierenden Stellung als Tonika für h und d verlustig und behält lediglich seine auf c hinweisende Wirkung. f, welches eigentlich Zielton für c ist ($c:f = 3:4$), und a werden ihrerseits durch die Dissonanz mit h und d in ihrer dominierenden bzw. entgegenwirkenden Stellung dem c gegenüber erschüttert. Indem beide Gruppen sich untereinander bekämpfen, wirken sie auf das Überwiegen, den Sieg der dritten Gruppe $c—e—g$ hin. Dem allgemeinen psychologischen Gesetz: Jede Dissonanz tendiert nach Auflösung — wird durch Fortgang zu dem zwei

---

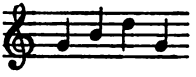
[1] $f:h = {}^{4}/_{3} : {}^{15}/_{8} = {}^{32}/_{45}$.

[2] $a:d = {}^{5}/_{3} : {}^{9}/_{8} \cdot 2 = {}^{5}/_{3} : {}^{9}/_{4} = {}^{20}/_{27}$.

dissonierenden Tönen gemeinsam und zwar möglichst nahe verwandten Ton Genüge getan, hier, in *c*-Dur, dem *c*. Dieses lenkt die Bewegung auf sich, tritt als eigentlicher Grundton schliefslich entschieden hervor.

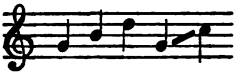
Beispiele mögen dies dartun.

Angenommen, die melodische Folge lautet:



$$g — h — d' — g = 4 : 5 : 6 : 4 \cdot$$
$$(3)\ (2)$$

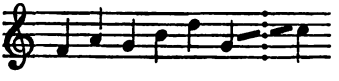
Die Bewegung kommt in *g* befriedigend zur Ruhe; es könnte aber ebensogut noch ein *c* darauf folgen, also:



$$g — h — d' — g — c' = 4 : 5 : 6 : 4$$
$$3 : 4$$

Auch so entsteht ein Gefühl vollkommenen Abschlusses.

Lautet dagegen die Reihe:



so ist ein solches nicht mehr vorhanden, wir fordern ein nachfolgendes *c*.

Die Schwingungsverhältnisse liegen jetzt folgendermafsen:

$f : a = 4 : 5$
$f : g = 8 : 9$ — also: *f* dominiert.

Weiter aber:

$g : h : d' = 4 : 5 : 6$
$d' : g = 3 : 2$ — also: Hinweis auf *g*.

Nun wirkt aber *f* einerseits unmittelbar auf *g*, dessen Tonikawirkung es beeinträchtigt, andererseits auf *h* und *d'*, deren Wirkung auf *g* geschmälert wird durch eine mehr oder minder starke Dissonanz:

$f : h = 32 : 45$ [1] — schwache Betonung des *f*; Dissonanz;
$f : d' = 16 : 27$ [2] — desgleichen; geringe Konsonanz.

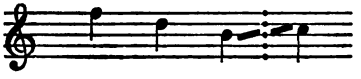
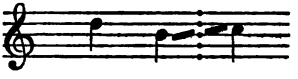
[1] $f : h = {}^4/_3 : {}^{15}/_8 = 32 : 45$.

[2] $f : d' = {}^4/_3 : {}^9/_8 \cdot 2 = {}^4/_3 : {}^9/_4 = {}^{16}/_{27}$.

g ist also nicht mehr genügend gestützt, um als Abschluſs zu wirken, es bleibt ein Streben fortzugehen bestehen, welches führen muſs nach c, sei es zu c' als Quart von g ($g : c' = 3 : 4$), oder, wenn der Abschluſs noch ausgesprochener sein soll, zu c als Unterquint von g ($g : c = 3 : 2$). Erst jetzt, in c, hat die Melodie ihr Ende gefunden.

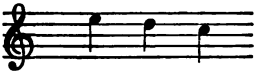
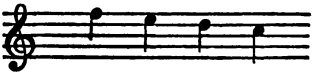
Die gleiche Wirkung des f, beim Zusammentreffen mit anderen Tönen die Bewegung entscheidend nach c als Ruhepunkt zu lenken, zeigt sich dem d und h, weiterhin dem e gegenüber, ohne daſs ein g in der melodischen Folge vorkommt.

Man vergleiche etwa die Phrase:

 mit 

Die letztere führt zwar völlig logisch nach c, jedoch nicht in einer Weise, daſs ein Fortgang, der c gar nicht berührt, etwa nach g und von da weiter führt, unmöglich erscheint, noch daſs, wenn c eintritt, es notwendig als Ruhe- und Endpunkt wirkt; vielmehr ist deutlich die Möglichkeit zu fühlen, von c aus erst weiterzugehen. Die Töne $d — h — c$ können ebensowohl einleitend als abschlieſsend aufgefaſst werden. — Nicht so bei der ersteren Folge: Hier ist ein entschiedener Abschluſscharakter vorhanden und ein c unter allen Umständen (wenn auch etwa durch g verzögert) gefordert.

Oder die melodische Folge laute einmal:

 das andere Mal: 

Zu den Verhältnissen

$e : d = 10 : 9$ [1]
$d : c = 9 : 8$
$e : c = 5 : 4$ — im ersten Fall — kommen
$f : e = 16 : 15$
$f : d = 32 : 27$ [2]
$f : c = 4 : 3$ — im anderen Fall.

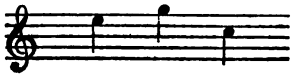
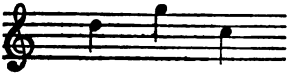
Auch in diesen melodischen Folgen ist die sich äufsernde Wirkung, daſs nur in der zweiten mit dem Eintritt des c das

[1] $c : d = {}^5/_4 : {}^9/_8 = {}^{10}/_9$, der „kleine Ganzton".
[2] $f : d = {}^4/_3 : {}^9/_8 = {}^{32}/_{27}$.

Gefühl des Abschliefsens hervorgerufen wird, zurückzuführen auf die relative Dissonanz zwischen *f* einerseits und *e*[1], *d* andererseits. Durch sie wird ein „sich Unterordnen" der antagonistischen Dominante *f* und der anderen Töne unter *c* als Tonika, ein entschiedener Hinweis auf dieses herbeigeführt.

In geringerem Mafs ist diese Wirkung der Dissonanz oder der geringeren Konsonanz auch bei dem Verhältnis zwischen Tonika, Terz und Quint zu beobachten.

Man vergleiche miteinander die Folgen:

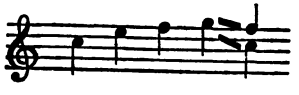
 und 

Die erste hat entschieden einen geschlosseneren Charakter als die zweite. Auf *e*—*g* erwarten wir in stärkerem Mafse ein *c* zu hören als auf *d*—*g*, erweckt also *c* im höheren Grade das Gefühl der Befriedigung. Grund davon ist die geringere Konsonanz oder relative Dissonanz der kleinen Terz *e*—*g* (= 5 : 6) gegenüber der Konsonanz *d*—*g* (= 3 : 4). Zugleich ist der beide Male vorhandene Hinweis auf *g* im zweiten Fall der gröfseren Konsonanz halber entschiedener, *g* wird also selbständiger. Dazu kommt noch, dafs die Terz *e* auch unmittelbar ausdrücklicher nach *c* drängt (*e* : *c* = 5 : 4) als die Sekunde *d* (*d* : *c* = 9 : 8). —

Endlich sei die Funktion der Sext *a* noch an Beispielen erläutert.

Dieselbe nimmt der Tonika *c* gegenüber wohl eine unabhängige, gegensätzliche, nicht aber selbständige Stellung wie *f* ein. *a* erscheint nur von *c* losgelöst, tritt ihm jedoch nicht irgendwie dominierend gegenüber. Es kann daher für sich allein nicht eine Abwendung der melodischen Bewegung von *c* hervorrufen, sondern lediglich, wo eine solche durch *f* stattgefunden hat, dieselbe durch Unterstützung des *f* zu einer unzweideutigen, endgültigen machen.

Hierzu vergleiche man folgende 2 Beispiele:

 und

für das eine lauten die rhythmischen Verhältnisse:

---

[1] Hier, bei der Abwärtsbewegung fehlt der Leittoncharakter, tritt die Dissonanz hervor.

$c : e = 4 : 5$ $\qquad$ $f : c = 4 : 3$

$f : e = 16 : 15$

$c : g = 2 : 3$ $\qquad$ $f : g = 8 : 9$

für das andere:

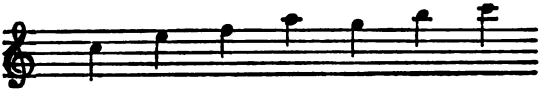
$c : e = 4 : 5$ $\quad$ $f : c = 4 : 3$ $\quad$ $f : a = 4 : 5$ $\quad$ $a : e = 4 : 3$

$c : g = 2 : 3$ $\quad$ $f : e = 16 : 15$ $\quad$ $f : g = 8 : 9$ $\quad$ $a : c = 5 : 3$

Demnach kommt im zweiten Fall durch die Sext a hinzu eine weitere Betonung des f, eine Hinwendung des e auch auf a, welches im ersten Fall überwiegend nach c tendierte, und endlich eine Lockerung des auf c sich aufbauenden Gefüges, dargestellt durch das Verhältnis von $a : c = 5 : 3$.

Für unser Gefühl, ästhetisch, macht sich dieser Tatbestand in der Weise geltend, dafs in der ersten Melodie ein Hinlenken der Bewegung von g sowohl nach f als nach c, ein Abschluſs auf f wie auf c möglich ist, in der zweiten hingegen nur f abschliefsend wird.

Soll eine eindeutige, befriedigende Wendung nach c in diesem zweiten Fall erzielt werden, so mufs ein h, dessen Gegenwirkung gegen f wir bereits oben kennen gelernt haben, in die Tonreihe eingeführt werden, also:

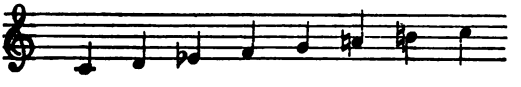


Ein wesentlich von den bisher vorgefundenen Verhältnissen verschiedenes Bild bietet

2. Die Moll-Leiter.

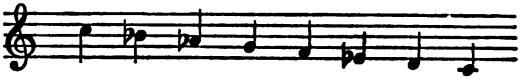
Ihre eine Form, die „melodische“ Leiter weist folgende Verhältnisse auf:

a) aufsteigend:



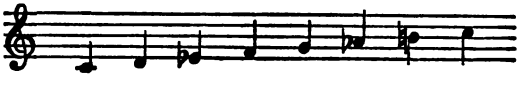
Grundton — Sekunde = 8 : 9
„ — kl. Terz = 5 : 6
„ — Quart = 3 : 4
„ — Quint = 2 : 3
„ — gr. Sext = 3 : 5
„ — gr. Sept = 8 : 15
„ — Oktave = 1 : 2

b) absteigend:



Grundton — Oktave = 1 : 2
„ — kl. Septe = 5 : 9[1]
„ — kl. Sexte = 5 : 8
„ — Quint = 2 : 3
„ — Quart = 3 : 4
„ — kl. Terz = 5 : 6
„ — Sekunde = 8 : 9

In der „harmonischen" Moll-Leiter



verhalten sich

Grundton — Sekunde = 8 : 9
„ — kl. Terz = 5 : 6
„ — Quart = 3 : 4
„ — Quint = 2 : 3
„ — kl. Sext = 5 : 8
„ — gr. Septe = 5 : 18
„ — Oktave = 1 : 2

Ordnet man die Tonstufen nach dem Grad der Konsonanz und der damit verbundenen Stärke des Hinweisens, sowie ihrer Richtung untereinander, so ist die Reihenfolge
a) in der aufsteigenden melodischen Leiter:

Grundton — Quint = 2 : 3
„ — Sekunde = 8 : 9
„ — gr. Septe = 8 : 15
„ — Quart = 3 : 4
„ — kl. Terz = 5 : 6
„ — gr. Sext = 3 : 5

b) in der absteigenden melodischen Leiter:

---

[1] *b* als kl. Terz $^6/_5$ von *g* = $^3/_2 \cdot {}^6/_5 = {}^9/_5$.

Grundton	— Quint	= 2 : 3
„	— Sekunde	= 8 : 9
„	— Quart	= 3 : 4
„	— kl. Sext	= 5 : 8
„	— kl. Terz	= 5 : 6
„	— kl. Septe	= 5 : 9

c) Die harmonische Leiter, welche als die eigentlich maſsgebende Form für die Verhältnisse in Moll gilt, vereinigt, da die auf- und absteigende melodische Leiter aus ihr ursprünglich abgeleitet sind, in gewissem Sinne beide:

Grundton	— Quint	= 2 : 3
„	— Sekunde	= 8 : 9
„	— Septe	= 8 : 15
„	— Quart	= 3 : 4
„	— kl. Sext	= 5 : 8
„	— kl. Terz	= 5 : 6

Setzt man, wie oben bei Dur, für *c* die Schwingungszahl 200, so ergibt sich:

Grundton	*c*	= 200
Sekunde	*d*	= 225 (200 · 9 8)
kl. Terz	*es*	= 240 (200 · 6/5)
Quint	*g*	= 300 (200 · 3/2)
kl. Sext	*as*	= 320 (200 · 8/5)
gr. Sept	*h*	= 375 (200 · 15/8)
Oktave	*c*	= 400 (200 · 2)

Wie in Dur nimmt auch hier in Moll die Quart *f* ihre Sonderstellung ein. Dagegen tritt die — kleine — Sext zu den eng durch einen gemeinsamen Grundrhythmus mit der Tonika verbundenen Tönen. Zugleich fügt doch auch sie sich nicht vollkommen in die Reihe der durch einen Grundrhythmus verknüpften Töne: Sie ist auf andere Weise mit der Tonika verbunden, auf eine Weise, die aufserdem die Tonika nicht als Ziel-, sondern als Strebeton ihr gegenüber erscheinen läfst. Es findet also eine ähnliche Umkehrung des Verhältnisses wie bei der Quart statt.

Dasselbe ist bei der Terz der Fall.[1] Beide bilden zusammen eine besondere Gruppe gegenüber den übrigen Tönen der Leiter.

Während diese durch den gemeinsamen Grundrhythmus 25 verbunden sind, und zwar durch ihn allein

Grundton (200), Sekunde (225) und Septe (375),
durch den Grundrhythmus $4 \cdot 25 = 100$
Grundton (200) und Quint (300),
und durch den Grundrhythmus $8 \cdot 25 = 200$
Grundton (200) und Oktav (400), — wie in Dur —,
sind durch einen Grundrhythmus 40 verbunden
der Grundton (200) und die Terz (240),
sowie der Grundton (200) und die Sext (320). —

Es hat sich also das Bild in bedeutsamer Weise hinsichtlich der Beziehungen der Töne zueinander geändert.

Die Tonika *c* nimmt in Moll nicht die ausgesprochen dominierende Position ein, wie in Dur. Sie ist gestützt lediglich durch *g* als auf sie hinweisenden Ton, weiterhin durch die Leittöne *d* und *h*, nicht jedoch durch die Terz, wie es in Dur der Fall ist. Vielmehr tendiert sie selbst nach der kl. Sext *as* (5 : 8), weiterhin, wie in Dur, nach der Quart *f*, und endlich in gewissem Sinne auch nach der kl. Terz *es* ($c : es = 5 : 6$), insofern nämlich in dem rhythmischen Verhältnisse 5 : 6 das letztere Element gegenüber dem ersteren die Zweigliederung in sich schließt.[2]

Daraus ergibt sich:

1. *c* wird Strebeton — in dem betonten eingeschränkten Sinn — nach *es* hin. Ausgesprochen nach *es* tendiert gleichzeitig *g* ($g : es = 5 : 4$) und — als engerer Leitton — *d* ($d : es = 15 : 16$). Sowohl die Wirkung des *g* wie die des *d*, die in Dur ausschließlich dem *c* zugute kommt, ist hier geteilt zwischen *c* und *es*. Letzteres erlangt hierdurch gleichfalls die Stellung einer Dominante, die um so bedeutungsvoller ist, als sie innerhalb der Tonika-Gruppe, innerhalb des Moll-Dreiklangs selbst also, gilt.

Dieser gipfelt somit nicht, wie der Dur-Dreiklang $c — e — g$,

[1] Vgl. S. 4—5 d. A. Siehe folg. Seiten.

[2] Vgl. S. 4—5 d. A. Wenn im folgenden der Kürze halber meist einfach von Ziel- oder Strebeton gesprochen wird, so ist doch diese Unterscheidung von absoluten und relativen „Tendenzen" immer vorausgesetzt.

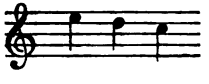
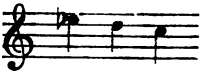
in der Tonika (Verh.: 4 : 5 : 6), sondern in Tonika und Terz (Verh.: $c - es - g = 5 : 6$ und $4 : 5$, $c : g = 2 : 3$).

2. Während in Dur die Beziehung zwischen Tonika und Sext ($c - a$) nur eine lose ist (Verh.: 3 : 5), die Sext aufserdem noch durch Hinneigen zur Quart als deren grofse Terz ($a : f = 5 : 4$) eine selbständige Wirkung nicht auszuüben vermag, findet sich in Moll die kleine Sext *as* als Zielton einmal in gewissem Sinne der Quart *f* ($f : as = 5 : 6$), dann aber vor allem der Tonika selbst ($c : as = 5 : 8$). Dazu beansprucht *as* von *g* die Dienste eines engeren Leittones ($g : as = 15 : 16$) und stützt sich schliefslich auch auf *es* — welches selbst eine ausgezeichnete Stellung als Dominante einnimmt — als dessen Quart ($es : as = 3 : 4$) · *as* ist also gleichfalls ein dominierender Ton innerhalb des Systems der Moll-Leiter, und es ist dies in noch höherem Grade als *es* und auch als die Quart *f*.

3. Denn diese behält zwar ihre Eigenschaft als Zielton der Tonika wie in Dur, büfst aber an Macht dadurch ein, dafs — wie schon gesagt — die Unterstützung durch die Sext (*a* in Dur) wegfällt, und stattdessen das *f* selbst sich der Sexte *as* bis zu einem gewissen Grade unterstützend unterordnet, und dafs es ferner das *e* als Leitton völlig, das *g*, welches enger Leitton zu *as* wird, zum Teil als solchen verliert.

Während also in Dur 3 Dominanten bestehen, *c* als Haupt-, *g* und *f* als Nebentoniken, sind es in Moll durch das Hinzukommen von *es* und *as* ihrer fünf. Und da ferner die Dominanten *es* und *as* in weit höherem Grade der Tonika *c* gleichwertig sind, als das in Dur bei einer der beiden Dominanten der Fall, und der Antagonismus zwischen *f* und *c*, aus dem erst das entschiedene Überragen des *c* entspringt, hier geschwächt erscheint, so fehlt dem Moll-System, der Melodie in Moll, die straffe Geschlossenheit, die Eindeutigkeit des Dur.

Vergleicht man etwa die Folge

 in Dur mit der: 

in Moll, so tritt der Unterschied schon deutlich hervor. Wir haben oben[1] der Folge $e - d - c$ nur eine bedingte Eindringlichkeit der ihr innewohnenden, nach *c* hinlenkenden Bewegung zu-

[1] S. 12, 13 d. A.

gestehen können (im Vergleich zu $f — e — d — c$ an jener Stelle); gegenüber dem unentschiedenen, schwankenden Charakter der Moll-Folge $es — d — c$ aber wirkt jene Folge geradezu bestimmt.

Den Verhältnissen

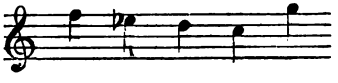
$$\begin{aligned} e — c &= 5 : 4 \\ e — d &= 9 : 8 \\ d — c &= 9 : 8 \text{ dort} \end{aligned}$$

entspricht hier:

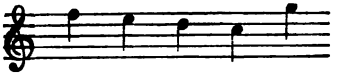
$$\begin{aligned} es — c &= 6 : 5 \\ es — d &= 16 : 15 \\ d — c &= 9 : 8 \end{aligned}$$

Dort weisen innere und äufsere Bewegung nach unten und direkt wie indirekt nach c, hier nach oben und unten und zwar ungefähr gleich stark, sich gegenseitig die Wage haltend, nach c und es.

Erweitert man die Folge zu



und vergleicht man sie mit



so erwartet man nicht wie in dieser letzteren als unumgänglich ein Hinlenken nach c, sondern es bestehen drei Möglichkeiten, die alle einen mehr oder minder befriedigenden Fortgang bedeuten.

Nämlich: einmal gleichfalls $f — es — d — c — g — c$; dann aber auch auf $f — es — d — c — g — es$ und $f — es — d — c — g — as$. Im ersten Falle betonen die herrschenden rhythmischen Verhältnisse das es vor allen anderen Tönen

$$\begin{aligned} c : es &= 5 : 6 \\ d : es &= 15 : 16 \\ g : es &= 5 : 4 \\ f : es &= 9 : 8 \,[1] \end{aligned}$$

[1] $f = {}^9/_5$ von g fgl. $\cdot f : es = {}^9/_5 : {}^8/_5 = {}^9/_8$ vgl. hierzu S. 24 d. A.

Im zweiten Falle wird der Tendenz des *g* nach *as* (*g* : *as* = 15 : 16) nachgegeben, welches durch den in *f*, *es* und *c* liegenden Hinweis auf *as* (*f* : *as* = 5 : 6; *es* : *as* = 3 : 4; *c* : *as* = 5 : 8) vorbereitet ist.

Dafs trotzdem auch der Abschlufs auf dem im Vergleich zu *es* und *as* wenig gestützten *c* als vollkommen wirkt, ist darauf zurückzuführen, dafs dem letzten Ton einer solchen melodischen Folge, d. h. dem Ton, welcher durch eine entsprechende dissonante Konstellation Träger der Tendenz des Fortganges, der Auflösung, des Abschlusses wird, eine besondere Energie, eine bestimmende Kraft bezüglich des zu erfolgenden Schritts innewohnt, da sich psychologisch in ihm die Spannung, die Erwartung konzentriert. Demzufolge bildet er für sich gewissermafsen ein Gegengewicht gegen alle vorher auftretenden Betonungsströmungen, die seine überlegene Tendenz nur durch ausgesprochenen Gegensatz in bestimmter Richtung beeinflussen, in allen anderen Fällen aber höchstens durch Ermöglichung mehrerer Schritte vor eine freie Wahl stellen können. Die eigentlichste Fortgangstendenz ist nun die des Schrittes von der Quint zum Grundton oder auch zu dessen Oktave gemäfs dem einfachsten Verhältnis, welches einen Gegensatz ausdrückt, 2 : 3 bzw. 3 : 4. Diesem kann und wird daher stattgegeben werden, auch wenn vorangegangene Einflüsse den Fortgang entsprechend den Verhältnissen 5 : 4, 5 : 8, 15 : 16, 9 : 8, (5 : 6) bevorzugt erscheinen lassen.

Zu voller Wirksamkeit gelangt dieser Faktor erst in Moll, welches wir im Vergleich zu Dur als ein gänzlich anderes System von Bewegungen, als ein weit komplizierteres Netz von verwandtschaftlichen Beziehungen kennen gelernt haben.

Ist die Melodie an sich ein Ganzes, welches sich in mehrfachen Stufen der Unterordnung aufbaut — gegeben durch die „dominierenden" Töne und die durch sie verursachte Gegenüberstellung von Ton-Gruppen — so unterscheiden sich Dur- und Moll-Melodie voneinander durch die in ihnen vorherrschenden Arten der Unterordnung.

Dur bietet uns das Bild eines Ganzen, dessen Elemente wiederum einzelnen bevorzugten Elementen aus ihrer Mitte als herrschenden einmal in „freier", dann in „despotischer Unterordnung" dienen. „Frei" ordnen sich die Töne der Melodie in Dur der Tonika unter, der sie alle — direkt oder indirekt —

zustreben; „despotisch" übt die Quart, in geringerem Maſse auch die Quint einen Zwang in entgegengesetzter, von der Tonika abziehender Richtung aus.

In Moll dagegen treten, wie wir gesehen haben, dem „frei" herrschenden Höhepunkte der Tonika noch zwei weitere Dominanten — Terz und Sext — gegenüber, die in „despotischer" Herrschaft der Tonika beinahe alle Macht entziehen und untereinander selbst mit ihren Ansprüchen in Gegensatz geraten.

Hatten wir in Dur einen Höhepunkt und einen Gegenhöhepunkt, die Tonika und die Quart, und dazwischen, vermittelnd gleichsam, als Verbindungspunkt die Quint, so bilden diese in Moll wieder für sich eine Gruppe, denen Sext und kl. Terz als Gegenhöhepunkte, als Gegengruppe gegenüberstehen.

Der daraus sich ergebende Mangel an Gleichgewicht, die Unentschiedenheit der Unterordnung, die Möglichkeit einer nur unvollkommenen, relativen Unterordnung des Ganzen unter ein Einziges — die Tonika — im Gegensatz zu der vollkommenen, absoluten Unterordnung, die in Dur endgültig doch zustande kommt: Dies äuſsert sich eben in dem eigentümlichen Charakter des Moll gegenüber dem Dur, wie es ja auch den beiden Tonsystemen ihre Namen — „Dur" und „Moll" — gegeben hat.

Im Gegensatz zu Dur und dessen eindringlicher Bestimmtheit und Straffheit, wie es oben bereits bezeichnet wurde, besteht in Moll ein Zustand des Schwebens, eine Art von Zwiespältigkeit, von Zweifel, nach welcher Seite die Bewegung fortschreiten soll. Glauben wir in Dur klare Entschiedenheit, freudige Kraft herausfühlen zu können, so scheint uns auf dem Moll eine schwermütige Unentschlossenheit, ein schmerzlicher Druck zu lasten. Was dem zugrunde liegt, daſs wir uns so verschieden angemutet fühlen, als das hat sich letzten Endes der Rhythmus, die Art der rhythmischen Verhältnisse erwiesen. —

3. Die Tatsache der Angleichung.

Bisher wurden bei unseren Erörterungen und Beispielen die Töne hinsichtlich ihrer Stellung innerhalb des Systems, dem sie durch ihre verwandtschaftliche Beziehung zu einem gemeinsamen Grundton angehören, als eindeutig aufgefaſst. Der Umstand, daſs Töne eines Systems eine mehrfache Bedeutung in demselben haben können, wurde ignoriert. Inwiefern und ob mit Recht dies geschehen ist, soll jetzt klargelegt werden.

Die Töne, welche hier in Betracht kommen, sind die Quart f und die gr. Sext a. Beide haben eine Doppelbedeutung. Vorzüglich ist in dieser Beziehung das f wichtig.

Der Ton f nimmt innerhalb der Leiter, die sich auf c aufbaut, einmal die Stelle der Quart ein; nur als solche wurde er auch bisher aufgefafst. Zugleich ist er jedoch auch die Septe der Dominante g; er ist die Dominantsepte von c, wie die Musiktheorie es bezeichnet. Faſst man ihn aber so auf, so lautet das Verhältnis nicht mehr: $c : f = 3 : 4$, sondern — da $g : f^7$ [1] $= 4 : 7$, ist $f^7 = (g \cdot 7/4) : 2 = (3/2 \cdot 7/4) : 2 = 21/16$ oder $c : f^7 = \mathbf{16} : 21$. Es ist also einerseits die Konsonanz geringer, andererseits tendiert die Bewegung jetzt von f nach c.

Demgegenüber gilt nun folgendes:

Die Intonirung des f als Dominantsepte geschieht in der Musik in der Weise, daſs nicht das f, welches zu g im Verhältnis von 7 : 4 steht, genommen wird, sondern dasjenige, welches sich zu g verhält $= 16 : 9$.[2] Dieses f ist aber gewonnen als Quart der Quart $c = 4/3 \cdot 4/3 = 16\,9$. Die Quart f und die Dominantsepte f von c sind demnach identisch ($f = 3/2 \cdot 16/9 : 2 = 3/4 \cdot 16/9 = 4/3$).

Der psychologische Grund, weshalb das musikalische Ohr das f^9 (f als Quart) dem f^7 vorzieht, ist, daſs es den entschieden dissonanten Charakter des Intervalls $g - f$, der in der Fassung $g - f^7$ beträchtlich gemildert erscheint, gewahrt haben will; denn eben dadurch kommt das Hindrängen nach c als Auflösung zur Geltung, worauf die ästhetische Bedeutung des Intervalls in melodischer wie harmonischer Hinsicht beruht.

Ein solches Abweichen von der physikalisch richtigen Intonation ist auch anderweitig zu beobachten, bei Oktave, Quint, gr. und kl. Terz. Auch hier verzichten wir auf die Reinheit des Intervalls zugunsten des charakteristischen „Ausdrucks", der „vollen Ausprägung" des für uns in jeder Form, in der betr. musikalischen hier, enthaltenen, besser gesagt, in sie eingefühlten eigenartigen „Lebens".[3]

Daſs dies möglich ist, d. h. daſs zwei eigentlich voneinander

---

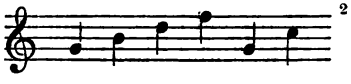
[1] Der Ton f^7, welcher als 7. Teilton des Klanges c auftritt, wird in der Akustik auch als f^i bezeichnet.

[2] Vgl. Stumpf: Konsonanz und Dissonanz S. 75 Anm.

[3] Vgl. Stumpf-Meyer: „Maſsbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle"; Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 2. Heft, bes. S. 159 ff. Ferner: Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 254 ff.

verschiedene Töne uns als identisch gelten können, ohne dafs die dadurch entstehende Unreinheit als solche wahrgenommen wird, uns zu Bewufstsein kommt, dafür ist der Grund gegeben in der allgemeinen psychologischen Tatsache: Unterschiede müssen eine gewisse Gröfse besitzen, um ins Bewufstsein zu gelangen. Sie ergibt, speziell auf unseren Fall angewandt, die Regel: Töne, die von den harmonisch geforderten um relativ wenige Schwingungen abweichen, können für diese eintreten. Oder: Verstimmte Intervalle wirken innerhalb gewisser, in den einzelnen Fällen variabler Grenzen als reine, können und müssen also hinsichtlich ihrer Wirkung als reine betrachtet werden.[1]

Daraus erklärt sich dann auch, dafs in umgekehrten Fällen, wo — um bei unserem Beispiel zu bleiben — tatsächlich das f als f^7 gefordert sein sollte, es dennoch durch f^q vertreten werden könnte. Und auch das in einer melodischen Folge vorkommende f^7 übernimmt in der Erinnerung die Funktion des f^q und wirkt als solches auf die folgenden Töne nach. Die Folge laute beispielsweise;



dann adaptieren wir das f^7 als f^q ($f^q = f^7 \cdot 64/63$ [3]) dem folgenden c, zwischen f und c vollzieht sich eine „Angleichung“.

Dasselbe geschieht, wenn etwa in einer Moll-Melodie das f^o = der Septe 9/5 von g intoniert wird.[4] Das f^o „gleicht“ sich als f^q ($f^o = f^q \cdot 81/80$) [5] einem folgenden c „an“.

Analog verhält es sich hinsichtlich des Verhältnisses der Septe 9/5 und der Septe 7/4, was ihre Vertauschungsmöglichkeit, ihre Fähigkeit für einander einzutreten anlangt: $f^o = f^7 \cdot 36/35$.[6] Auch dieser Unterschied ist minimal genug, um ignoriert und durch Angleichung paralysiert zu werden.

Der Übersichtlichkeit halber seien die Beziehungen der drei

---

[1] Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 256—257. — Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung S. 32 ff.

[2] Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 260 ff.

[3] $f^7 : f^q = 7/4 : 16/9$; $f^q = f^7 \cdot 16/9 : 7/4 = f^7 \cdot 16/9 \cdot 4/7 = f^7 \cdot 64/63$.

[4] Vgl. das auf S. 19 d. A. erörterte Beispiel.

[5] $f^o : f^q = 9/5 : 16/9$; $f^o = f^q \cdot 9/5 : 16/9 = f^q \cdot 9/5 \cdot 9/16 = f^q \cdot 81/80 \cdot — 81/80$ — synt. Komma.

[6] $f^o : f^7 = 9/5 : 7/4$; $f^o = f^7 \cdot 9/5 : 7/4$; $f^o = f^7 \cdot 9/5 \cdot 4/7$; $f^o = f^7 \cdot 36/35$.

möglichen Arten von Septen zur grofsen und kleinen Sext, wohin ihre abwärtsgehende Bewegung gerichtet zu sein scheint, im folgenden verglichen:

1. $f^q = 3/2 \cdot 16/9 : 2 = 3/4 \cdot 16/9 = 4/3$
   $f^q - e = 4/3 : 5/4 = \mathbf{16 : 15}$
   $f^q - es = 4/3 : 6/5 = \mathbf{10 : 9}$ [1]
2. $f^7 = 3/2 \cdot 7/4 : 2 = 3/4 \cdot 7/4 = 21/16$
   $f^7 - e = 21/16 : 5/4 = 21 : \mathbf{20}$ [1]
   $f^7 - es = 21/16 : 6/5 = 35 : \mathbf{32}$
3. $f^o = 3/2 \cdot 9/5 : 2 = 3/4 \cdot 9/5 = 27/20$
   $f^o - e = 27/20 : 5/4 = 27 : 25$
   $f^o - es = 27/20 : 6/5 = 9 : 8$

Es zeigt sich, dafs das f^7 sowohl nach der Dur-, wie Moll-Terz strebt, also am entschiedensten die Funktion der Dominantsepte versieht. Bei der statt dessen gebräuchlichen Form f^q liegt der rhythmische Nachdruck nicht auf den Tönen, zu denen f geführt wird d. i. e und es, sondern auf f selbst. Die dritte Form endlich zeigt sich hinsichtlich des Schrittes $f—es$, der sich in der Moll-Leiter auf g findet, beiden anderen überlegen, so dafs die Frage aufgeworfen werden könnte, ob nicht in Moll die so gewonnene Septe am wirkungsvollsten wäre. Beides, die Dissonanz zu g, h, d [2] und der Hinweis auf die kl. Terz es ist hier vereinigt. —

Was in allen diesen Fällen für den Ton f gilt, von dem ausgegangen wurde, das gilt in gleicher Weise auch für den Ton a, insofern derselbe eine doppelte Auffassung, einmal als Sext des Grundtons, zum andern als Sekunde der Quint zuläfst. Die letztere Form, die sogen. „pythagoreische Sext“ $= 27/16$ [3] ist um das syntonische Komma 81/80 gröfser als die Sext 5/3 [4], ein Unterschied, der, wie wir oben bei dem Verhältnis des f^o zu f^q gesehen haben, nicht in Betracht kommt, der Tatsache der Angleichung unterliegt.

Dafs solche Unterschiede vielleicht bei den alten Hellenen

---

[1] Vgl. S. 4—5 d. A.

[2] $f^o : g = 9 : 5$; $f^o : h = {}^{27}/_{20} : {}^{15}/_{8} = {}^{27}/_{20} \cdot {}^{8}/_{15} = 18 : 25$; $f^o : d = {}^{27}/_{20} : {}^{9}/_{8} = {}^{27}/_{20} \cdot {}^{8}/_{9} = 6 : 5$.

[3] $a = {}^{3}/_{2} \cdot {}^{9}/_{8} = {}^{27}/_{16}$.

[4] ${}^{27}/_{16} : {}^{5}/_{2} = {}^{81}/_{80}$.

oder sonst praktisch aufrecht gehalten wurden, kann bei unseren Untersuchungen nicht in die Wagschale fallen. Wir dürfen es ignorieren, gestützt eben auf die Tatsache, dafs für unsere gegenwärtige Psyche ästhetisch diese Unterschiede nicht bestimmend wirken und, soweit sie beachtet werden, der psychischen Tatsache der Angleichung zufolge ausgesöhnt erscheinen. Und die Melodie ist letzten Grundes eine psychische Leistung, ein psychisches Produkt, ermöglicht durch die eigentümliche Auffassungs-, Apperzeptionsweise der Psyche, entstehend durch deren Betätigung.

4. Verhältnis der vertretenen Theorie zur modernen temperierten Stimmung.

Die Frage nach der Geltung der vertretenen Theorie der Melodie innerhalb der verschiedenen musikalischen Stimmungssysteme, namentlich innerhalb der jetzt gebräuchlichen gleichschwebenden 12stufigen Temperatur erledigt sich durch die Tatsache der Angleichung: Die geringen Unterschiede werden belanglos. Die Tatsache der charakteristischen an Stelle der reinen Intonation und die damit in Verbindung tretende Fähigkeit der Angleichung rechtfertigen zugleich unsere temperierte Stimmung als das musikalischeste System, welches durch Aufstellung mittlerer Intervalle dem Bedürfnis der Psyche, an Stelle der physikalisch reinen die charakteristischere Intonation zu vollziehen, entgegenkommt, und, indem sie so einen Spielraum schafft, die Angleichung erleichtert.

In einzelnen Fällen stimmt das Prinzip der temperierten Stimmung mit den Intonationsbestrebungen, wenigstens der Richtung nach, tatsächlich überein.

Dies ist der Fall bei der grofsen und kleinen Terz.

Die grofse Terz pflegt weiter intoniert zu werden, die kleine enger als es den Verhältnissen 5/4 und 6/5 entspricht:[1] Beides geschieht auch in der temperierten Stimmung.

Ferner wird dem oben erwähnten Umstand genügt, dafs als Quart, f in der c-Leiter, und als Dominantsepte, f von c, ein und derselbe Ton fungiert, und zwar nicht das mit c weniger dissonierende f^7 = Septe 7/4 von g, sondern das als Quart zu

[1] Vgl. Stumpf-Meyer: „Mafsbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle“ in den Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 2.

c in dem erörterten ästhetisch wichtigen Gegensatz stehende f^q, und dafs, wenn f^7 intoniert wurde, das f^7 in der Erinnerung sich dem c als f^q angleicht.

Des weiteren ist der Halbtonschritt anzuführen.

Dieser pflegt in der praktischen Musik kleiner genommen zu werden, als es das Verhältnis 16/15 ausdrückt, indem der betr. Ton nach der Richtung, in der er sich auflöst, forciert wird. Die temperierte Stimmung entspricht dieser Tendenz: Der temperierte Halbton ist kleiner als das Intervall 16/15, er steht zwischen ihm und dem pythagoreischen Halbton 256/243, dem als Leittonschritt charakteristischen, in der Mitte.

Endlich gewinnen die einzelnen Töne in der temperierten Stimmung eine Vieldeutigkeit, die harmonisch-modulatorisch und somit auch melodisch die wertvollste Bereicherung ausmacht. Die Angleichung ist hier objektiv vorweggenommen.

Es ergibt sich so als wichtiges Resultat: Temperierte Stimmung und Angleichung beweisen, rechtfertigen sich gegenseitig. — Historisch betrachtet zeigt sich das temperierte System als das dem Entwicklungsgang der künstlerisch sich betätigenden Psyche entsprechend höher stehende; es deckt sich mit den Bedürfnissen der musizierenden Psyche, es schliefst reichere Ausdrucksmöglichkeiten ein.

5. Die chromatische Leiter.

Von den Verhältnissen, welche die diatonische Dur- und Moll-Leiter beherrschen, wenden wir uns schliefslich zu den zwischen Tönen, die der Leiter angehören, und solchen, die aufserhalb derselben stehen, wirksamen Beziehungen, zur chromatischen Leiter. Dabei ziehen wir aus dem in den beiden vorangehenden Abschnitten Gesagten die Berechtigung, ohne Rücksicht auf Stimmungsunterschiede unseren Untersuchungen die Form der chromatischen Leiter zugrunde zu legen, welche aufwärts durch einfache Erhöhung, abwärts durch einfache Erniedrigung der Stufen der diatonischen Dur-Leiter um einen Halbton gewonnen wird, dabei jedoch bei enharmonischer Verwechslung eines Tones ohne weiteres in das entsprechende neue rhythmische Verhältnis überzugehen oder gleich von vornherein zwei Töne zu identifizieren, d. h. die beiden der betr. enharmonischen Verwechslung entsprechenden rhythmischen Verhältnisse beliebig anzuwenden.

Die vollständige Übersicht über die innerhalb der chro-

matischen Leiter herrschenden Beziehungen gewinnen wir aus der folgenden Aufstellung, bei welcher für die Ableitung der einzelnen Intervalle die Verwandtschaft zur Tonika maſsgebend war. Zur Erklärung der Ableitung diene, daſs Q = Quint, q = Quart, T = groſse Terz, t = kleine Terz, S = groſse Sexte, s = kleine Sexte, Sek. = Sekunde, H = groſser Halbton (16/15), h = kleiner Halbton (25/24).[1]

		Ableitung			Ableitung
c:	*cis* = 24 : 25 *des* = 15 : **16**	T : t (= h) q : T (= H)	*c*:	*as* = 5 : 8	s od. Q · H
	d = 8 : 9	Q : q		*a* = 3 : 5	S
	dis = **64** : 75 *es* = 5 : 6	T · T : q od. Sek. · h t od. Sek. · H		*ais* = **128** : 225 *b b* = 75 : **128** *b* = 9 : **16**	Q · Sek. · h oder Septe : H q · H · t q · q od. S · H
	e = **4** : 5	T		h = **8** : 15	Q · T
	eis = 96 : 125 *fes* = 25 : **32**	T · T : t od. T · h s : T		*his* = **64** : 125 *ces* = 25 : 48	T · T · T s · t
	f = 3 : **4**	q		*c* = 1 : 2	Oktave
	fis = 18 : 25 *fis* = **32** : 45[1] *ges* = 45 : **64**	S : t od. q · h Q · T : q od. Q · H q · H			
	g = 2 : 3	Q			
	gis = **16** : 25	T · T od. Q · h			

[1] Der sogenannte Tritonus, die Umkehrung der verminderten Quint *c* — *ges* = 64/45.

Als neu für uns hinzugekommen, ist zu besprechen zunächst:

Der „chromatische" Halbton.

Betrachtet man den sogen. „chromatischen" Halbton 25/24 etwa in der Folge *c* — *cis* — *d* (= 24 : 25 : 27), so fällt auf, daſs *c* und *cis* ebenso wie *cis* und *d* rhythmisch nur sehr lose verbunden sind; dafür verbindet sie die Nachbarschaft in der Tonhöhe in ähnlicher Weise, wie wir es früher bei dem Leittonschritt 15 : 16 gefunden haben.[2] Das *cis* in der Tonfolge *c* — *cis* — *d* hat dem komplizierten rhythmischen Verhältnisse gemäſs keine besonders eindringliche Beziehung zur Tonika oder zum folgenden Ton *d*,

[1] Der Aufstellung und ihrer Ableitung liegen im wesentlichen die „Tontabellen" von C. Stumpf und K. L. Schaefer und ihre Ableitung zugrunde.

[2] Vgl. hierzu auch Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen, 5. Aufl., S. 563.

es hat also auch melodisch keine selbständige Bedeutung, sondern stellt lediglich eine stufenweise Verbindung des *c* mit *d* her, ohne doch — dank der engen Nachbarschaft, in der es zu *c* und *d* steht, — als fremdartig und unerwartet aufzufallen. Im Gegenteil, eben dadurch, dafs es, ohne sich selbständig hervorzudrängen, durch sein Dazwischentreten den Ganzton-Schritt verdeckt oder gleichsam verlangsamt und so die relative Entschiedenheit desselben verringert, bedeutet dieser Schritt und weiterhin der chromatische Gang überhaupt einen unmerklichen Übergang, ein „Ineinanderübergleiten" der einzelnen Tonstufen.

Eine Melodie, die sich in chromatischen Tonfolgen bewegt, wird demgemäfs als Ganzes nicht den Eindruck entschiedener Geschlossenheit, kraftvollen Fortschreitens machen wie eine rein diatonische, sondern uns grübelnd, verzweifelnd, klagend oder — je nach dem äufseren Rhythmus der Bewegung — wild und ruhelos dahinjagend anmuten.

Nebenbei sei hier auf die innere Übereinstimmung hingewiesen, die in der modernen Kunst zwischen den einzelnen Künsten, wie in jeder Kunstperiode, herrscht. In der modernen Musik ist die Chromatik ein Charakteristikum. Demselben „Übergleiten", demselben Verwischen der Grenzen, welches die ästhetische Bedeutung der Chromatik ausmacht, begegnen wir in der modernen Linie, allgemein in der modernen Raumkunst, ferner in der modernen Malerei in bezug auf die Farben, das Licht; dieselbe „Ungeschlossenheit, Unentschiedenheit" tritt uns in den freien Rhythmen der modernen Lyrik, in dem unmerklichen Wechsel der Stimmungen und den Formen der Dichtung und Musik überhaupt entgegen.

Wir kehren zurück zu der uns beschäftigenden chromatischen Leiter und den in ihr waltenden Beziehungen.

Es ist klar, dafs durch die chromatischen „Durchgangs"-Töne der Melodie reichere Möglichkeiten offenstehen, als wenn sie auf die diatonische Dur- oder Moll-Tonleiter angewiesen bliebe. Sie gewinnt die Fähigkeit der breiteren Ausgestaltung, der Umschreibung ihrer Linien in ornamentaler Weise. Dies wird weiter unten noch des näheren zu behandeln sein; vorher wenden wir uns noch den übrigen Momenten der chromatischen Leiter zu, aus denen der Melodie neue Lebensmöglichkeiten erwachsen.

Drei Tonschritte sind es da, die besonders bedeutungs-, weil besonders ausdrucksvoll, sind:

Tritonus, verminderte Quint und verminderte Septe.

Dem sogen. Tritonus oder der übermäfsigen Quart *c — fis* entspricht das rhythmische Verhältnis **32 : 45**;[1] er ist die Umkehrung der verminderten Quint *c — ges* = **45 : 64**.[1] Die fraglichen Verhältnisse repräsentieren eine entschiedene Dissonanz: Der vorhandene Hinweis auf *c* bzw. *ges* ist sehr schwach, so gut wie null, ohne durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, die in anderen Fällen solche dem rhythmischen Verhältnisse nach lose verbundene Töne verknüpft, unterstützt zu werden. Schon äufserlich stellen die beiden Töne sich als gleich weit vom Anfangs- und Endpunkt der Skala, als Mitte der Oktave dar:

$$c — fis — c \text{ und } ges — c — ges = 32 : 45 : 64,$$

also annähernd = 5 : 7, 5 : 7.

Hieraus erklärt sich der den Schritten *c — fis* und *c — ges* und ihren Umkehrungen eigene Charakter des Unbestimmten, des Öden, Leeren; ein ungewisses, zielloses Sehnen, ein verzweifelndes „Sichaufbäumen" ebenso wie ein ratloses „In sich zusammen sinken" scheinen sie auszudrücken, im Gegensatz zum Oktavenschritt und dessen eigentümlich entschlossenem „Aus sich heraus gehen" oder „In sich zurück kehren".[2]

Noch häufiger begegnen wir in der Musik dem verminderten Quintenschritt 64/45 vereinigt mit der kleinen Terz 6/5 im verminderten Dreiklang und der verminderten Septe 128/75 im verminderten Septakkord, folgender rhythmischer Verbindung also:

c : *es* = 5 : 6	*es* : *ges* = 27 : **32**
c : *ges* = 45 : **64**	*ges* : *bb* = 5 : 6
c : *bb* = 75 : **128**	*es* : *bb* = 45 : **64**

[1] Siehe oben Tabelle. In der temperierten Stimmung sind beide Intervalle identisch.

[2] Als Beispiel seien angeführt: Die Einleitung zum 2. Akt von Beethovens Fidelio, wo die Paukenschläge *a-es* die Öde und Verlassenheit des Kerkers eindringlich veranschaulichen. Ferner: Der 3. und 4.-letzte Takt der Adagioeinleitung von Mozarts *Es*-dur-Sinfonie. Oder: der Anfangstakt der D'Albertschen Oper Kain. — In der modernen Musik namentlich spielen diese Intervalle eine grofse Rolle, woran man ähnliche Betrachtungen knüpfen könnte, wie es oben bei der Chromatik im eigentlichen Sinn angedeutet wurde.

Die verminderte Septe 128/75 unterscheidet sich nur wenig von der grofsen Sexte 5/3, mit welcher sie auch in der temperierten Stimmung identisch ist. Die Unbestimmtheit ist beiden Intervallen gemein.

Die Terz *es — ges*, die sogen. pythagoreische Terz 32/27, ist um wenig enger als die kl. Terz 6/5. In der temperierten Stimmung fällt sie gleichfalls weg. Da in dieser der verminderte Dreiklang und weiter der verminderte Septakkord erst zu voller Bedeutung und Entfaltung ihrer Eigentümlichkeit gelangen konnten, so nehmen wir mit der, wie oben nachgewiesen, uns zu Gebote stehenden Freiheit den verminderten Dreiklang wie den verminderten Septakkord als aus 2 bzw. 3 kleinen Terzen gleichmäfsig sich zusammensetzend an. Demnach gälte

$$c : es : ges = 5 : 6$$
$$5 : 6$$

und

$$c : es : ges : bb = 5 : 6$$
$$5 : 6$$
$$5 : 6$$

Das numerische Bild zeigt bereits die Eigentümlichkeit dieser Tonverbindungen, in deren Wesen es liegt, dafs kein Ton dominiert, den Ruhe- oder Mittelpunkt des Ganzen bildet, sondern jeder nach dem nächsthöheren — wenn auch nicht im vollen Sinn — weiterweist[1] und so ein unendliches Fortschreiten möglich erscheinen läfst. Darin besteht ihr wesentlicher Unterschied vom Dur- und Moll-Dreiklang. Diese sind geschlossene Systeme mit einer Basis, auf die sich die Töne beziehen: *c* in Dur — in ihm sind Terz und Quint zusammengefafst; *es* in Moll — in ihm haben *c* und *g* ihren Schwerpunkt, wobei in Dur *g*, in Moll *c* eine Nebenbetonung erfahren. — Im Vergleich damit sind die Verbindungen *c — es — ges* und *c — es — ges — bb* etwas Grundverschiedenes. Aus den Tönen verminderter Dreiklänge und Septakkorde lassen sich keine abgeschlossenen Melodien bilden, wie dies, so primitiv es auch sein mag, bei Dur- und Moll-Dreiklang möglich ist. Nur Tonfolgen ergeben sich, welche als mehr oder minder hervortretende Bestandteile in Melodien eingehen, sie zusammensetzen können. Eine derartige Folge oder Melodie hat dann den Charakter des Unklaren, Geheimnisvollen,

[1] Vgl. S. 4, 5 u. 17 d. A.

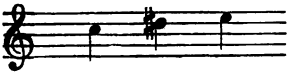
der unaufhörlich vorbeiziehenden, dahinrollenden, entschwindenden Bewegung, oder auch des keinen Ausweg zeigenden Furchtbaren.[1] Bei Abwärtsführung kommt dazu — da jeder Ton aufwärts weist[2], — der Eindruck des Stockenden. —

Diesen neugewonnenen Tonschritten reihen sich weitere drei besonders ausdrucksvolle an:

Die übermäfsige Sekunde, die übermäfsige Sexte und die übermäfsige Quint.

1. Das Intervall der übermäfsigen Sekunde ist zunächst gekennzeichnet durch das rhythmische Verhältnis 75/64. Die musikalische Intonation faſst es indessen in einer Weise, welche das Charakteristische dieses Schrittes als eines den Eintritt der grofsen Terz vorbereitenden, verzögernden Zwischenglieds deutlicher hervortreten läſst: Es wird gröfser genommen, dem *e* sich nähernd. Dementsprechend sei hier das Intervall der übermäfsigen Sekunde mit dem der kl. Terz identifiziert, wie dies auch in der temperierten Stimmung von vornherein geschieht. Es ergibt sich also für die übermäfsige Sekunde die relative Schwingungszahl $6/5$[3], d. i. die der kleinen Terz.

Betrachtet man jetzt beispielsweise die melodische Folge



so lauten die entsprechenden Schwingungsverhältnisse:

$$c : dis = 5 : 6$$
$$dis : e = 24 : 25$$
$$(e : c = 5 : 4)$$

Der Schritt *dis* — *e* in dieser Folge entspricht jedoch mehr dem präziseren, dem grofsen Halbton zugehörigen Verhältnisse 16/15, welcher das *dis* deutlich als Leitton, das *e* ausgesprochen

[1] Man denke an das Motiv, welches in Wagners Parsifal bei der Beschwörung Kundrys ertönt, an die melodische Folge, welche Alberichs Ring charakterisieren soll; an die Harfenglissandi in Liszts Dante-Sinfonie beim Erscheinen Paolos und Francescas; oder insofern ja Harmonie, Zusammenklang nicht wesentlich von Melodie unterschieden, gewissermafsen zusammengezogene Melodie ist: an die wuchtigen Schläge des Orchesters in Mozarts Don Giovanni beim Erscheinen des steinernen Gastes, an die vermind. Akkorde in Wagners „Flieg. Holländer".

[2] Vgl. S. 4 u. 5 d. A.

[3] Gewonnen: $T/h = {}^5/_4 : {}^{25}/_{24} = {}^6/_5$, statt: Sec. $\cdot\, h = {}^9/_8 \cdot {}^{25}/_{24} = {}^{75}/_{64}$.

als Zielton kennzeichnet. Er würde gegeben sein, wenn das *dis* als das Intervall 75/64 intoniert wäre,[1] was, wie gesagt, nicht der Fall ist. Hier tritt nun die Tatsache der „Angleichung" in ihr Recht. Das als *es* intonierte, gegen *e* hin verschobene *dis* gleicht sich in der Erinnerung dem tatsächlichen *dis* an, verschiebt sich mit dem Eintritt des *e*, wo es in der Vorstellung noch nachwirkt, wieder und zwar von *e* weg, und der Fortschritt von *dis* zu *e* kann in seinem charakteristischen Wesen zur Geltung kommen.

Demnach müssen wir mit folgenden Rhythmen rechnen:

$$\begin{aligned} c : dis &= 5 : 6 \\ dis : \ e &= 15 : 16 \\ (e : \ c &= 5 : 4) \end{aligned}$$

Die Bewegung stockt auf *dis*, welches *c* gegenüber als Zielton erscheint; *c* ist für einen Augenblick als Basis aufser Wirkung gesetzt. Mit dem Schritt *dis* — *e* fällt der melodische Strom eindeutig nach *e* hinab und fliefst, da *e* auf *c* weist, dieses also dadurch wieder in seinem vollen Recht anerkannt ist, in das alte Bett zurück.

Dieser und ähnliche Eindrücke, wie derjenige der neugewonnenen Ruhe, des „Sich ausbreitens" nach einem „Eingeengt werden", der Erlösung, des plötzlich hereinbrechenden Lichtes ist dem melodischen Schritt von der übermäfsigen Sekunde oder über dieselbe zur grofsen Terz stets eigentümlich. Sie gehören ebenso der auf die Mollterz oder überhaupt in Moll eintretenden Durterz an, als einer damit ja identischen Fortschreitung. Ich erinnere an die Wirkung des Schlusses in Dur, den man in der älteren Musik einem in Moll gehenden Stücke zu geben pflegte, an die Wirkung der grofsen Terz, welche auf die übermäfsige Sekunde etwa des übermäfsigen Terzquintsextakkordes folgt.[2]

2. Ganz ähnlich ist die ästhetische Bedeutung der übermäfsigen Sext.

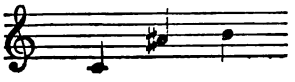
Das rhythmische Verhältnis für sie lautet streng genommen 225/128. Indessen gilt hier das gleiche wie bei der übermäfsigen

[1] $^{5}/_{4} : {}^{75}/_{64} = {}^{16}/_{15}$.

[2] Als Beispiele seien erwähnt: Die in Dur schliefsende Melodie des „Nie sollst du mich befragen" in Lohengrin, ferner die Stelle in Mozarts Don Giovanni, II. Akt, Sept. Nr. 20, wo Don Ottavio mit Fackeltragenden plötzlich in den dunklen Garten tritt — Eintritt der gr. Terz auf die übermäfsige Sekunde hin.

Sekunde: Da die übermäfsige Sext die Vorstufe zur grofsen Septe 15/8 bildet, so wird sie in der Richtung nach dieser hin vergröfsert. Sie wird zu dem Intervall 9/5.[1]

Es ergibt sich für die melodische Folge



$$c : ais = 5 : 9$$
$$ais : h = 24 : 25$$
$$(h : c = 15 : 8)$$

Wiederum setzen wir statt $ais — h = 24 : 25$ denjenigen Schritt, der die von c losgelöste Bewegung eindeutig weiterführt, nämlich

$$ais : h = 15 : 16.$$

Derselbe würde vorliegen, wenn $c — ais = 128 : 225$ genommen wäre.[2] Wiederum vollzieht sich mit *ais* die Angleichung in dem Sinne, dafs *ais* Leitton für *h* wird. Also:

Mit dem Eintritt des dissonierenden *ais* ist jede Beziehung zu *c* abgebrochen; es findet weder eine eindeutige Hinlenkung der Bewegung nach *ais*, noch ein Zurückweisen des *ais* nach *c* statt. Der Boden des *c* ist verlassen. Nur insoweit wirkt *c* als Ausgangspunkt noch nach, als es das *ais* infolge seiner Dissonanz als einen vorübergehenden Durchgangspunkt, einen weiterdrängenden Übergangston erscheinen läfst, nicht als selbständig und fähig, die Bewegung in sich festzuhalten und vorläufig zum Abschlufs zu bringen.[3]

Nun trägt ein Ton, der frei einsetzt, der von jeder Beziehung losgelöst ist, die ihn mit einer Tonika verbindet oder selbst als Tonika charakterisiert, in sich entweder die Möglichkeit zu beharren, oder, wenn er weitergeführt wird, um einen Halbtonschritt 16/15 aufwärts nach seinem Nachbarton zu gehen.

Diese blofse Verwandtschaft durch Nachbarschaft nämlich kann jederzeit entweder in Anspruch genommen oder als nicht vorhanden betrachtet werden, während die Verwandtschaft mit oder auf Grund einer Tonika sich nicht ignorieren läfst.

---

[1] Gewonnen Septe: $h = {}^{15}/_{8} : {}^{25}/_{24} = {}^{9}/_{5}$, statt Q. · Sec. · $h = {}^{3}/_{2} \cdot {}^{9}/_{8} \cdot {}^{25}/_{24} = {}^{225}/_{128}$.

[2] ${}^{15}/_{8} : {}^{225}/_{128} = {}^{16}/_{15}$.

[3] Vgl. oben S. 10 u. 11 d. A.

Hier in unserem Fall heifst dies, dafs *ais*, welches so gut wie nicht durch eine Tonika gebunden ist, zugleich aber auch nicht frei einsetzt, sondern durch Vorangehen des mit ihm dissonierenden *c* als weiterdrängend auftritt, dafs dieses *ais* notwendigerweise um den Schritt 16/15 zu seinem Nachbarton *h* aufsteigt.

Die melodische Folge $c - ais - h$ macht demnach den Eindruck einer ganz neu eingeschlagenen Richtung, einer unvorhergesehenen Wendung, Abweichung. Simultan erklingend, zur Harmonie zusammengezogen, ist die übermäfsige Sext wie vorher die übermäfsige Sekunde und ausgesprochener als diese das wesentliche Intervall des übermäfsigen Terzquintsextakkords. Der ästhetische Charakter dieses in der modernen Musik vielgebrauchten Akkords ist ein analoger.[1]

3. Vorzugsweise der neueren Musik gehört das dritte Intervall an, die übermäfsige Quint.

Das rhythmische Verhältnis, welchem sie entspricht, ist 25/16. Verbunden mit der grofsen Terz ist die übermäfsige Quint als grundlegendes Intervall des übermäfsigen Dreiklangs wichtig. Sie nähert sich der kleinen Sexte 8/5, mit der sie in der temperierten Stimmung identisch ist.

Betrachten wir die Folge $c - e - gis\ (= as) - c$, so ergibt sich, indem wir $gis = as$ setzen, eine Folge von grofsen Terzen, also

$$c : e : gis : c' = 4 : 5$$
$$4 : 5$$
$$4 : 5$$

Wir haben also ein Gegenstück zu dem früher behandelten verminderten Septakkord, der aus fortlaufend aneinander gereihten kleinen Terzen besteht, nur dafs hier die Bewegung in ihrer unendlichen Fortsetzbarkeit abwärts weist ($c' - gis - e - c = 5 : 4$ $5 : 4$ etc.), während den kleinen Terzen des ver-

[1] Vgl. das zuvor schon angeführte Beispiel aus Mozarts Don Giovanni oder den Übergang zum sog. Frühlingslied Siegmunds in Wagners Walküre (wo die Schreibart zwar abweicht, der Sinn jedoch der gleiche ist). — Dafs wir uns mit den letzteren Untersuchungen mehr und mehr dem harmonischen Gebiete nähern, hat seinen Grund in der geringen Zusammengefafstheit und Selbständigkeit der behandelten Intervalle, die mehr oder minder einer harmonischen Unterlage zu eindeutiger Bestimmtheit bedürfen.

minderten Septakkords die Richtung nach aufwärts eigen ist. Auch hier gilt, daſs kein Ton dominiert oder einen Ruhe-, einen Endpunkt bezeichnet, sondern jeder immer nur auf den nächsten, um eine groſse Terz tieferen weist, jedoch — infolge der gröſseren Einfachheit des rhythmischen Verhältnisses[1] — in mehr ausgesprochener und ruhigerer Weise als beim verminderten Septakkord. Demgemäſs macht eine in den Tönen des übermäſsigen Dreiklangs sich wesentlich bewegende Melodie den Eindruck des Unbegrenzten, Offenen, des sich Ausweitenden und Verlierenden, der starrenden, öden Leere, wie des plötzlich Entfesselten, des schrankenlosen Ausbruches, sei es der Freude, der Lustigkeit oder des Zorns, des Entsetzens. Im Gegensatz zum verminderten Septakkord und Dreiklang hat hier die Aufwärtsbewegung etwas Stockendes, Ruckweises an sich. Entsprechend finden wir diese Intervalle melodisch (und harmonisch) in der Musik verwendet.[2]

6. Tonumschreibung.

Den betrachteten einzelnen Grundbestandteilen der Melodie, wie sie in den Tonschritten gegeben sind, gliedert sich endlich die Tonumschreibung an. Unter Tonumschreibung ist verstanden der „Praller", der „Mordent" und der „Doppelschlag" der Musiktheorie, die Formen also, welche sich aus der sog. „Wechselnote" ergeben. Während diese selbst ebenso wie der mit ihr in gewisser Beziehung identische „Vorhalt", ganz erst in der harmonisierten Melodie Sinn und Bedeutung gewinnen, besitzt die Tonumschreibung resp. die Form des Prallers, Mordents, Doppelschlags, unabhängig von einer harmonischen Unterlage, ihre charakteristische melodische Qualität.

Wenn sie hier gewissermaſsen als feststehendes Element der Melodie überhaupt angesehen wird, so rechtfertigt dies der Umstand, daſs solche Tonumschreibungen, wo sie auftreten, nicht integrierende Bestandteile der betreffenden Melodie, sondern bloſs in gewissem Grade stereotype „Vermannigfaltigungen" eines

[1] Vgl. S. 4–5 d. A.

[2] Als Beispiele mögen dienen: Die Rufe der Walküren, das Vorspiel des 2. Aufzugs der „Walküre", die wildlustigen Chöre der Mannen in der „Götterdämmerung" bei Wagner; der Anfang der Faust-Sinfonie von Liszt; die musikalische Schilderung des „groſsen, freien Lachens" in „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss.

einzelnen Tons der Melodie, eben „Tonumschreibungen“ sind.[1]

Als umschreibende Töne, als „Wechselnoten“, fungieren grofse und kleine Ober- und Untersekunde eines Tons oder, wie wir bisher es ausgedrückt haben, der weitere und engere Leitton, hier in doppelter Richtung, auf- und abwärts gefafst. Es ergeben sich demnach die folgenden Formen, wenn c als zu umschreibender Ton angenommen wird:

1. $c-d-c$
2. $c-des-c$

} die Form des „Prallers“.

3. $c-h-c$
4. $c-b-c$

} die Form des „Mordents“.

Verschmolzen erscheinen Praller und Mordent im „Doppelschlag“:

1. $d\ -c-h-c$			$h-c-d\ -c$
2. $des-c-h-c$		oder umgekehrt:	$h-c-des-c$
3. $des-c-b-c$			$b-c-des-c$
4. $d\ -c-b-c$			$b-c-d\ -c$

Aus den rhythmischen Verhältnissen ergibt sich folgendes:

1. $c-d-c = 8:9:8$
2. $c-des-c = 15:16:15$

Bei 1. liegt der Nachdruck äufserlich wie innerlich auf c. Bei 2. erhält c zwar gleichfalls eine äufsere definitive Betonung, indem es am Anfang und Ende steht; die Wechselnote dagegen weist nicht nach ihm hin, sondern steht ihm selbständig mit der Fähigkeit, die Bewegung bei sich zurückzuhalten, auf sich zu ziehen, gegenüber. Nur widerstrebend beruhigt sich letztere endgültig auf c; eine leise Unruhe, eine Sehnsucht gleichsam zittert nach.

3. $c-h-c = 16:15:16$
4. $c-b-c = 9:8:9$

Dagegen läfst die Form 3. am entschiedensten von allen c als Hauptton hervortreten. Die Phrase macht infolge des zugrunde liegenden Leittonverhältnisses 16/15 den Eindruck einer

[1] Vgl. Lipps: Grundlegung der Ästhetik S. 476.

ausdrücklichen Bejahung. Die Form 4. endlich nähert sich in ihrem Wesen der Form 2.; nur ist hier das Gefüge, dessen Grund in c, dessen Gewicht jedoch in *b* liegt, noch ein loseres als dort. Die 4 Formen des Doppelschlages unterscheiden sich analog durch den mehr oder minder vorhandenen Widerstreit zwischen der äufseren Anordnung, die das *c* zum Hauptton stempelt, und der andersgerichteten inneren Bewegung, womit sich die Enge oder Lockerheit der Umspielung gemäfs der Verwendung des kleinen oder grofsen Leittons oder beider zugleich, kombiniert, — verbindet.

Am geschlossensten ist der Doppelschlag $d-c-h-c$, gemäfs den rhythmischen Verhältnissen

$$18:16:15:16$$
$$(9:8)$$

Demgegenüber eignet der Form $des-c-h-c$ ein Schweben zwischen *c* und *des*; denn $des:c = 16:15$; $c-h-c = 16:15:16$ Die sekundär wirksame Beziehung des *h* und *des* verleiht zwar dem *des* einen weiteren, allerdings kaum in Betracht kommenden Nachdruck ($h:des = 225:256$[1] = vermind. Terz), tendiert jedoch indirekt infolge der relativen Dissonanz $h-des$ wiederum nach dem gemeinsam verwandten *c*. In der 3. Form hat *des* ausgesprochen die innere Betonung:

$$des- \quad c = 16:15$$
$$c- \quad b = 9:8$$
$$b- \quad des = 6:5 \text{ (kl. Terz).}$$

In der 4. Form $d-c-b-c$ zielt die innere Richtung nach *b*:

$$d:c = 9:8$$
$$c:b = 9:8$$
$$d:b = 81:64 \text{ (pythag. Terz) oder (ca.)}$$
$$= 5:4 \text{ (gr. Terz).}$$

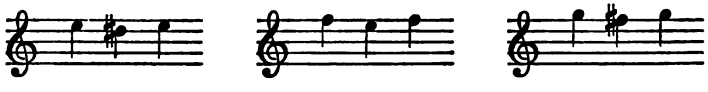
Zu dieser verschiedenartigen inneren Betonung tritt noch als weiterer, den ästhetischen Charakter bestimmender Faktor hinzu, das eventuelle Zusammenfallen von Richtungs- und Anfangston der Phrase, von innerer und Initialbetonung. In dieser Hinsicht ergeben die oben angeführten Umkehrungen

[1] Vgl. S. 5 d. A.

neue Verschiedenheiten. Die Bewegung scheint sich je nachdem um den Hauptton mehr zusammenzuziehen oder mehr zu entfalten, stärker nach oben oder nach unten von ihm fortzudrängen, erst williger, leichter, dann widerstrebender, zögernder oder umgekehrt sich nach ihm hin zu senken. —

Liegt nun eine Umschreibung nicht der Tonika selbst, sondern irgendeines anderen Tons der Leiter vor, so tritt naturgemäfs zu der Beziehung zwischen Ton und Wechselnote noch diejenige zwischen der Tonika und der eingeführten Wechselnote hinzu. Es ergibt sich ein doppeltes System von Wirkungen. Hierbei zeigt sich jedoch das Verhältnis zwischen dem Ton und seiner oder seinen Wechselnoten als das stärkere, demgegenüber der Einfluſs der Tonika zurücktritt. Nur insoferne macht sich dieser geltend, als — je nach der zwischen Wechselnote und Tonika wirksamen Beziehung — der die Umschreibung erfahrende Ton gleichsam in seinem Bestehen befestigt oder erschüttert wird, einen Nachdruck erfährt oder ins Wanken gerät.

Ein Beispiel möge dies klar machen. Es seien verglichen die Umschreibungen



unter Zugrundelegung des *c* als Tonika. Die rhythmischen Verhältnisse lauten für (*c*—) *e dis e*, wenn wir die in der temperierten Leiter angenommene Identität von *dis* und *es* hier voraussetzen:

$$\begin{aligned} e : dis \;\; : e &= \mathbf{16} : 15 : \mathbf{16} \\ c : \;\; e \;\;\;\; &= \;\mathbf{4} : \;5 \\ c : dis \;\; (es) &= \;\;5 : 6 \end{aligned}$$

Die Wirkung ist nach dem zuvor Gesagten die, daſs *e*, welches zunächst nach *c* tendiert, diesem gegenüber selbständiger wird, da durch *dis* = *es* sozusagen eine Loslösung, Befreiung von *c* (*c* : *es* = 5 : **6**) stattfindet. Durch die Umschreibung *e* — *dis* — *e* = **16** : 15 : **16** ist natürlich *e* ohnehin schon affirmativ hervorgehoben. Beide Wirkungen verbinden sich.

Dagegen liegen in der Tonfolge (*c*—) *f*—*e*—*f* die Verhältnisse so, daſs hier umgekehrt durch die Wechselnote —*e*— das *f* ins Wanken gerät und *c* eine anziehende Kraft gewinnt. Denn:

$$f : e : f = 16 : 15 : 16$$
$$c : f = 3 : 4$$
$$c : e = 4 : 5$$

Hier durchkreuzen sich die affirmative Wirkung des *e* für *f*, welch letzteres auch von *c* aus den Nachdruck hat, und der nach *c* hinneigende Charakter des *e*, so daſs die Selbständigkeit des *f* gegenüber *c* geschwächt wird.

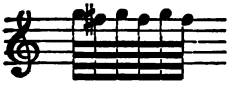
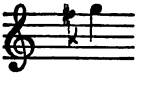
Eine dritte Möglichkeit ist ausgedrückt durch das Beispiel (*c*—) *g*—*fis*—*g*.

$$g : fis : g = 16 : 15 : 16$$
$$c : g = 2 : 3$$
$$c : fis = 32 : 45$$

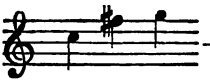
Der bestehende Hinweis des *g* auf *c* wird hier zwar nicht direkt bekämpft durch die zwischen *c* und *fis* herrschende Beziehung, immerhin aber durch das Mitspielen des unausgesprochenen, so gut wie gleichschwebenden Verhältnisses 32 : 45 einigermaſsen verwischt, so daſs ein gewisser Spannungswiderstand des *g* gegen *c* erzeugt wird.

Es gehören weiter noch hierher der Triller, als eine länger ausgedehnte Tonumschreibung, der einfache „kurze Vorschlag", bei dem eine der angeführten Stufen (seltener eine weiter entfernte) dem Hauptton vorangeschickt, durch die Kürze der ihr zugestandenen Zeitdauer jedoch als bloſses Beiwerk charakterisiert wird, und die Wechselnote in der Form des chromatischen Durchgangstones.[1] Für sie gilt entsprechend, was für die näher erörterten, bedeutenderen Arten der Tonumschreibung gesagt wurde: Im Wesen gleich, ist ihre Wirkung annähernd ebenso bestimmend und in derselben Weise das Resultat der sich kreuzenden gegenseitigen Beziehungen zwischen Hauptton, Wechselnote und Tonika.

Wenn wir das letzte Beispiel in entsprechend hier gültige verwandeln, so ergibt sich

 — der Triller,  — der „kurze Vorschlag", und

[1] Die nicht-chromatische, die diatonische Wechselnote, bedarf, wie weiter oben schon angedeutet, der harmonischen Unterlage, um als „Wechselnote" charakterisiert zu sein.

 — die chromatische Wechselnote (*fis* zu *g* in *c*-Dur). —

Die allgemeinen, die Melodie konstituierenden Bestandteile sind hiermit gegeben.

In welcher Weise dieselben in den Aufbau der Melodie eingehen, soll im folgenden Abschnitte untersucht werden. —

Zweiter Teil.

Die Struktur der Melodie nach den verschiedenen Arten ihres Aufbaues.

Dadurch, dafs die einzelnen, verschiedenen Tonschritte zu einem Ganzen zusammentreten, entsteht die Melodie. Hierbei bestimmt sich aus dem inneren Richtungsgehalt und -Wert des einzelnen Elements, wie er sich auf Grund der mikrorhythmischen Verhältnisse ergeben hat, seine Stelle im Melodieganzen. Dieses selbst, als „Ganzes", kommt seinerseits eben erst durch solche innere Verschiedenheit der Elemente zustande, deren eines übergeordnet, die anderen zum „Ganzen" zusammenfassend sein mufs. Jede Melodie hat demnach eine Tonika. Dagegen ergeben sich je nach den Elementen, welche sonst verwendet, mit der Tonika vereinigt werden, und der allgemeinen Weise, in welcher die Anordnung der so verbundenen Elemente sich darstellt, spezifische Unterschiede:

Melodien lassen sich hinsichtlich ihres Aufbaues unter einem doppelten Gesichtspunkt betrachten, deren jeder wiederum eine dreifache Unterscheidung nahelegt.

Erstlich: Sie bewegen sich entweder lediglich
in den Tönen des Dreiklangs,
oder in den Intervallen der Dur- und Moll-Leiter,
oder modulierend innerhalb mehrerer Tonarten.

(In beiden letzteren Fällen können chromatische Wendungen und

Fortschreitungen in dem zuletzt — S. 374ff. — und früher — S. 366—367 [1] erörterten Sinn enthalten sein.)

Zweitens: Sie sind charakteristisch verschieden
durch die Art des Anfangs,
des Schlusses,
der Gliederung.

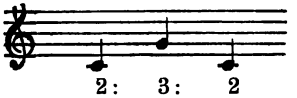
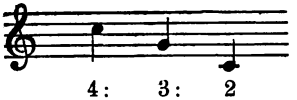
Genauer gesagt: Melodien unterscheiden sich darin, wie sie beginnen und schliefsen d. h. von welcher Stufe sie ausgehen, auf welcher sie endigen, und wie der Fortgang bzw. die Hinwendung verläuft; und sie unterscheiden sich darin, ob und wo in ihrem Verlauf Ruhepunkte auftreten, ob und wo solche Ruhepunkte den Charakter relativen Abschlusses tragen, und in welcher Weise der Fortgang von dort aus sich bewerkstelligt.[2]

Beide Gegensätze greifen ineinander über.

1. Die aus den Tönen des Dreiklangs gebildete Melodie.

Die Melodie ist eine differenzierte Einheit — wurde eingangs dieser Arbeit gesagt.

Demnach stellen bereits einfachste Zusammenfügungen

wie  oder 

rhythm. Verh. 2: 3: 2 4: 3: 2 (2)

u. dgl. „Melodien", wenn auch dürftige, dar. Denn in ihnen tritt ein Gegensätzliches aus einer Einheit heraus und kehrt wieder zu ihr als Basis zurück — die zweigliedrige Rhythmik (gegeben in der Tonika) geht in die dreigliedrige (gegeben in der Quint) über und diese wieder in die erstere zurück.[3]

Wie aber ästhetische Bedeutsamkeit von vornherein die differenzierte Einheitlichkeit fordert, die bloſse Einheit ausschliefst, so setzt sie weiter eine relativ reiche Differenzierung voraus. Die Gegensätzlichkeit mufs innerhalb gewisser Grenzen

---

[1] Die übrigen bei der „chromatischen Leiter" behandelten Intervalle gehören (insofern sie ja in Dur- und Moll-Leiter sämtlich enthalten sind) gleichfalls zur nichtmodulierenden Melodie, wenn sie auf ihren entsprechenden Stufen ruhen; dagegen bedeuten sie eine Modulation, sowie sie auf einer anderen Stufe auftreten.

[2] Vgl. Lipps: Grundlegung der Ästhetik S. 475.

[3] Vgl. S. 2ff. d. A.

selbständig wirksam und — zu diesem Zweck — abgestuft, die Einheitlichkeit dadurch, in rückwirkender Weise, eine ausgesprochene, mit einer gewissen Kraft erzwungene Zusammenfassung sein, soll eine ästhetische Wirkung entstehen. Denn der Begriff „ästhetisch" verlangt wirkendes Leben, also Streben, Widerstand und Überwindung. Je reicher daher die Vermannigfaltigung einer Einheit, desto höher ist der ästhetische Wert der betreffenden Form.

Demzufolge bedeutet uns eines der oben angeführten Beispiele wohl das Schema einer Melodie, doch sind wir kaum geneigt, es als eine solche selbst im vollen Sinn anzuerkennen.

Extrem primitive Melodien, die nur aus Grundton und Quint in verschiedenartiger Wiederkehr bestehen, finden sich denn auch selten. Meist vollzieht sich der Aufbau zum mindesten aus Grundton, Quint und Terz, also aus den Tönen des Dreiklangs, der ästhetischen Grundform in der Musik. Das Gefüge des (Dur-) Dreiklangs zeigt in lapidarer Art innere Zusammenfassung einer deutlichen Gegensätzlichkeit:

> Zu der gegensätzlich der Tonika gegenübertretenden Quint (rhythm. Verh.: Quint : Tonika = 3 : 2) gesellt sich die Terz. Entsprechend dem rhythmischen Verhältnisse 5 : 4 weist sie auf die Tonika hin, wenn auch minder drängend als die Quint. Zugleich strebt sie aber auch zu dieser letzteren, verstärkt deren Wirkung (Terz : Quint = 5 : 6).[1] Sie vermittelt also gleichsam bei der Entzweiung von Tonika und Quint. Die Zusammenfassung geschieht wie mit sanfterer Gewalt, nachdem andererseits die Differenzierung eine reichere geworden ist.[2]

Da nun aber auch Melodien, die nur aus den Tönen des Dreiklangs[3] bestehen, noch eine denkbar einfache Form der Melodie überhaupt darstellen, so treten sie mehr als Bestandteile, als „Motive" einer gröfseren Melodie, seltener selbständig auf. Dies sind sie als Fanfaren, signalartige Phrasen oder als prägnante Themen, wo um einer bestimmten Charakterisierung willen oder in symbolisierender Weise diese ursprüngliche Einfachheit absichtlich gewählt ist.

---

[1] Vgl. S. 4—5 d. A.

[2] Über den Moll-Dreiklang im Gegensatz dazu vgl. S. 17—18 d. A.

[3] Es ist hier zunächst stets der Dur-Dreiklang gemeint.

Zur Frage des inneren Aufbaues ist bezüglich der Melodie überhaupt folgendes vorauszuschicken:

1. Insofern jede Melodie ein — mehr oder minder sich entfaltendes rhythmisches System auf einer einheitlichen Basis, der Tonika, darstellt, geht sie von dieser Tonika aus und kehrt — auf wechselnden Umwegen — zu ihr zurück. Der natürliche Anfangs-, wie Endton ist demnach die Tonika (oder deren höhere und tiefere Oktave[1]).

Es vermögen indes auch die Quint und die Terz zu beginnen oder den Abschluſs zu vollziehen, wenngleich — namentlich dies letztere — in weniger vollkommener bzw. nur bedingter Weise. Dies versteht sich daraus, daſs ja auch die Quint und die Terz mit der Tonika noch eng verbunden sind, auf sie hinweisen und sie gewissermaſsen „in sich schlieſsen".[2] Nämlich: Den rhythmischen Verhältnissen 5/4 und 3/2 zur Folge entsprechen einer Tonika von z. B. 200 Schwingungen eine Terz von 250, eine Quint von 300 Schwingungen. In einem Fall ist es ein gemeinschaftlicher Grundrhythmus von 50, im anderen ein solcher von 100 Schwingungen, der die beiden Töne verbindet, in beiden enthalten ist. Insofern nun dieser Grundrhythmus 50 bzw. 100 mit der Tonika 200, deren tiefere Oktaven er bedeutet, relativ identisch ist,[3] läſst sich sagen, daſs Terz und Quint auch diese selbst, die Tonika, in gewissem Sinn in sich enthalten, mit ihr identisch sind. Ähnlich wie die Oktave, nur nicht in so vollgültiger Weise, sind also auch Quint und Terz befähigt, den Grundton beim Melodie-Anfang und Abschluſs zu vertreten.

Verschiedene Gründe erklären und rechtfertigen nun die Wahl der Quint oder Terz als Ausgangs- und Schluſston.

Einmal ist die Melodie nicht etwas für sich Existierendes, sondern das Glied eines gröſseren Ganzen, des musikalischen Kunstwerkes, sei dies auch nur ein kleines Lied. Sie fügt sich also an andere Melodien an oder geht, umgekehrt, anderen voraus. Der Eindruck der vollkommenen Begrenztheit, Abgeschlossenheit nach einer oder beiden Seiten ist also nicht notwendig, er wäre vielleicht sogar störend.

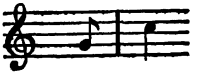
---

[1] Vgl. S. 7 d. A.

[2] Vgl. Lipps: Zur Theorie der Melodie S. 239.

[3] Vgl. S. 7 d. A.

Zum zweiten kommt man von da aus dazu, auch ohne daſs eine Angliederung geschieht, die Melodie, statt ihr mit der Tonika einen prägnanten Anfang, einen ausgesprochenen Abschluſs zu geben, mit Terz und Quint zu schlieſsen oder zu beginnen. Man will — bewuſst oder unbewuſst — den Eindruck des relativ Unfertigen oder unvorbereitet Anhebenden, des Herausgerissenen.

Was den Anfang betrifft, so besteht endlich zwischen den beiden Möglichkeiten, mit der Tonika oder mit der Terz und Quint[1] zu beginnen, der Mittelweg, den Melodieanfang zwar durch die Quint oder (seltener) die Terz zu vollziehen, diesen aber durch kürzere Dauer die Bedeutung des Initialelements wieder zu nehmen und dieselbe durch den metrischen Akzent oder Wert der darauffolgenden Tonika gleichwohl de facto zu übertragen.[2] Dies gilt für alle Melodien, deren Anfang allgemein nach dem Schema  gebildet ist.

2. Die Frage nach den Ruhepunkten innerhalb der Melodie geht, wie schon angedeutet, dahin: Es ergeben sich aus den innerlichen Bewegungsrichtungen der zur Melodie zusammengefügten Töne (in Verbindung mit der äuſseren Taktrhythmik — s. Anmerkung 2) Haltepunkte. Je nachdem, ob ein solches Innehalten auf einem der Tonikagruppe angehörigen Ton — eventuell auch auf der Tonika selbst — geschieht, ob auf einer der Dominanten oder einem in deren Bereich liegenden Töne, und je nachdem die Vorbereitung eines solchen Ruhepunktes durch die hinleitenden Töne vor sich geht, entstehen

---

[1] Oder einem der übrigen Töne der Skala, wovon später die Rede sein wird.

[2] Über die Verbindung des „zeitmessenden" Rhythmus' mit dem „akzentuierenden", d. i. der Rhythmik der „Takteinheiten" mit der „Gliederung der Tonfolgen" (oder über die Verbindung der durch „Zeit- und Intensitätsunterschiede bedingten" Rhythmik mit der „durch den inneren Zusammenhang der Töne veranlaſsten Gruppenbildung" — Meumann, a. a. O. S. 306 ff.), vgl. Lipps: Grundlegung der Ästhetik S. 487 ff. — Beide Arten werden im allgemeinen zunächst zusammenfallen. Eine fortschreitende Differenzierung wirkt jedoch auch auf diesem Gebiete in der Weise vermannigfaltigend, daſs sie inneren und metrischen Akzent gegeneinander zu verschieben trachtet. — (NB.: Es braucht wohl nicht besonders betont werden, daſs hier „Rhythmik" im gewöhnlichen Sinn = äuſsere Gliederung zu verstehen ist.)

entweder bloſse Durchgangs- oder relative Abschluſspunkte von unterschiedlicher einschneidender oder scheidender Kraft.

Hierüber wird weiter unten eingehender zu sprechen sein.[1]

In der bloſsen Dreiklangsmelodie, zu der wir nunmehr zurückkehren, ist eine derartige Gliederung von innen heraus nur in untergeordnetem Maſse möglich. Es stehen einer solchen eben nur 3 Töne zur Verfügung, die zudem der gleichen Gruppe angehören: Einer von ihnen ist Zielton der beiden anderen, zu dem diese — direkt oder indirekt — hinstreben (rhythm. Verh. 4 : 5 : 6).

Der Weg, auf den diese Melodien angewiesen sind, ist daher ein so gerader und eindeutig vorgezeichneter, daſs die Freiheit von Bewegung und Gegenbewegung eine äuſserst begrenzte ist. Man könnte gleichnisweise sagen: Die aus den Tönen des Dreiklangs gebildete Melodie besitzt eine Ausdehnung nur in einer einzigen Dimension, nach der Höhe, die Möglichkeit, in die Breite sich zu erstrecken[2], fehlt ihr.

Quint und Terz erscheinen als Ruhepunkte nur mit Durchgangscharakter, da sie, als Strebetöne, einerseits unfähig sind, von sich aus einen selbständigen Gegensatz zu begründen, andererseits eine durch andere Töne geschehende Wendung, die in ihnen einen Abschluſs fände, eben unmöglich ist. Lediglich die Tonika selbst kann einen solchen bedeuten. Alsdann fehlt aber ein deutliches Merkmal, welches diesen Abschluſs als bloſs relativen, als einen Abschluſs innerhalb der Melodie auffassen läſst; die letztere selbst könnte jederzeit und sofort dabei endigen. Denn es ist ja von vornherein für beide Arten, für den relativen wie definitiven Abschluſs, nur ein und dieselbe Weise der Einführung, die Hinwendung von Terz und Quint aus, möglich. Letzten Endes ist also die Dreiklangsmelodie auf die Gliederung rein von auſsen her, durch den metrischen Akzent, angewiesen.

Was den Anfang und Abschluſs betrifft, so fordern solche Melodien an diesen Punkten ausgesprochen die Tonika. Denn diejenigen Töne, welche anderwärts als Gruppentöne der Tonika diese gewissermaſsen vertreten, Terz und Quint[3], sind

[1] Auf S. 61 ff. d. A.

[2] Wie sie, um bei dem Vergleich mit Räumlichem zu bleiben, am ausgesprochensten durch die Quart gegeben wäre.

[3] Vgl. S. 43 d. A.

hier die einzigen gegensätzlichen, differenzierenden Elemente, so dafs eine eindeutige Geschlossenheit dieser Melodien die volle Ausnützung jedes Tons nach seiner eigentlichen Bedeutung zur Voraussetzung hat.

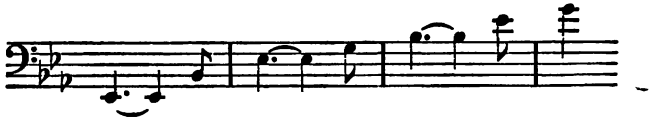
Es überwiegt denn auch, wenn man Beispiele daraufhin herausgreift, die Tonika als Anfangs-, wie als Schlufston.

Wenn als solche Terz oder Quint auftreten, so erklärt sich dies aus der vorherrschenden Unselbständigkeit solcher Melodien, die sich, wie oben hervorgehoben, hauptsächlich finden als Glieder eines Zusammenhangs, oder als darauf angelegt, in wechselnde Zusammenhänge eingefügt zu werden.

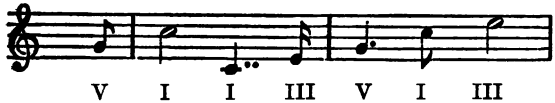
Zugleich tritt auch jene oben angeführte kombinierte Form des Anfangs mit einer kürzeren Auftaktnote (meist die Quint) vor der Tonika auf.[1]

Als Beispiele seien angeführt:

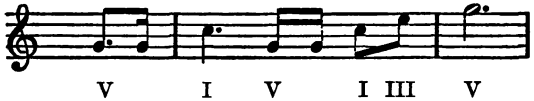
Die Wagnerschen Leitmotive des Rheins, des Schwertes, des Rheingolds aus der Ring-Tetralogie



	I		V		I		III		V		I		III
rhythm. Verh.	2	:	3	:	4	:	5	:	6	:	8	:	12
					(2)				(3)		(2)		(3)



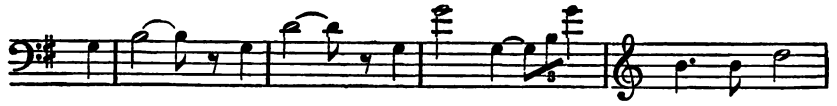
	V		I		I		III		V		I		III
rhythm. Verh.	3	:	4	:	(2)				(3)		(4)		(5)
			(2)		4	:	5	:	6	:	8	:	10



	V				I		V				I	III	V
rhythm. Verh.	3		:		4	:	3	:			4	: 5	: 6
					(2)						(2)		(3)

ferner das Trompetensignal in Beethovens „Fidelio“; die Fanfaren etwa in „Lohengrin“, „Die Meistersinger“; das folgende Thema aus der Schillingsschen Oper „Der Pfeifertag“:

[1] Eine eingehendere Behandlung werden diese Punkte weiter unten — auf S. 48ff. — finden.



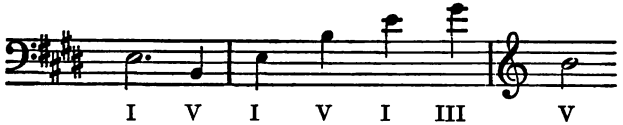
	I	III		I	V		I	I	I	III	I		III		V
rhythm.	4	: 5	:	4	: 6	:	4	: 8	: 4	:	5:8	:	10	:	12
Verh.	(2)			(2)	(3)		(2)	(2)	(2)		2^3		(5)		(3)

Das folgende Thema des Scherzos in Anton Bruckners 7. Symphonie:

	V	V	I		V		I	I	V		I
rhythm.	3	: 6	: 4	:	3		2	: 4	: 3	:	2
Verh.		(3)	(2)					(2)			

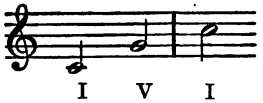
und

Der Anfang zum Thema des 1. Satzes derselben Symphonie:



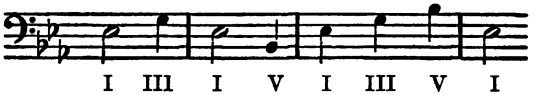
	I	V	I	V	I	III	V
rhythm. Verh.	4	: 3	: 4	: 6	: 8	: 10	: 12
	(2)		(2)	(3)	(2·4)	(5)	(3)

Das Leitmotiv aus Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra":



	I	V	I
rhythm. Verh.	2	: 3	: 4
			(2)

welches das Urgesetz der Natur symbolysieren soll; endlich der Anfang, das Hauptmotiv des 1. Themas von Beethovens „Eroica":



	I	III	I	V	I	III	V	I
rhythm. Verh.	4	: 5 :	4	: 3 :	4	: 5 :	6	: 4
	(2)		(2)		(2)		(3)	(2)

Gemäfs den sie konstituierenden rhythmischen Verhältnissen haben diese Melodien etwas ungeheuer Bestimmtes, Gefestigtes, zugleich aber in gewisser Weise Unbelebtes, Unpersönliches, Seelenloses.

Was den Aufbau von Melodien aus den Tönen des Moll-Dreiklangs betrifft, wovon bisher nicht die Rede war, so kommen hier Gebilde zustande, die nicht mit dem guten Recht der Dur-Dreiklangsmelodie sich „Melodien" nennen können. Denn das zwar primitive, aber ausgesprochene Vorhandensein von Einheit und Differenzierendem des Dur-Dreiklangs fehlt beim Moll-Dreiklang. Statt des dominierenden Grundtons auf der einen, der gegensätzlichen, aber untergeordneten Terz und Quint auf der anderen Seite stehen sich hier Grundton und Quint (Verh.: 2 : 3), Grundton und Terz (Verh.: 5 : 6), Terz und Quint (Verh.: 4 : 5) gegenüber.[1] Eine Melodie, die sich aus diesen Tönen aufbaut, kann ihre Tonika nicht in der Weise wie in Dur zur Geltung bringen; es macht sich der Mangel anderweitiger stützender Töne bemerkbar. Insofern wurde oben gesagt, daſs man hier nicht im eigentlichsten Sinn von „Melodien" reden kann, die ihrem Wesen nach auf deutlicher Einheitlichkeit eines Gegensätzlichen beruhen.

„Melodien" aus den Tönen des Moll-Dreiklangs spielen denn auch nicht die Rolle, wie solche, die aus den Tönen des Dur-Dreiklangs bestehen; sie sind ihrer Natur nach nicht fähig, selbständig zu wirken, sondern darauf angewiesen, Bestandteile gröſserer eigentlicher Melodien zu bilden. Es mag daher genügen, auf das im ersten Teil dieser Arbeit über die Verhältnisse in Moll Gesagte zu verweisen, ohne hier weiter darauf einzugehen.

2. Die innerhalb der Dur- oder Moll-Leiter sich bewegende Melodie.

Die Stufe eines vollkommenen Organismus erreicht die Melodie, wenn sie die Intervalle der diatonischen Dur- oder Moll-Leiter als aufbauende Zellen in sich begreift. Und nach Maſsgabe dessen, welche dieser einzelnen, verschiedene Funktionen ausübenden Elemente im ganzen einer Melodie als gliedernde Zentren auftreten, gewinnt letztere auch individuelles Leben.

a) Die Dur-Melodie.

Der Anfang.

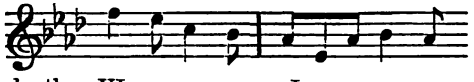
Als Anfangstöne fungieren hier neben Quint und Terz, von der Tonika selbst vorerst ganz abgesehen, auch die Sexte und

[1] Vgl. S. 17 u. ff. d. A.

die Dominantsepte = Quart, also die beiden Töne, welche als Sondergruppe den übrigen Tönen der Dur-Leiter gegenüberzustellen sind.[1] Nicht in ihrer Eigenschaft als relativ selbständige und unabhängige Gegenpole jedoch erscheinen sie hier, sondern als eben durch ihren Antagonismus in Form von Spannungserzeugern doppelt zwingend auf die Tonika hinwirkend.[1] Da eine derartige, gewissermafsen gewaltsame Hinwendung auf die Tonika nun hier bei Beginn einer Melodie stattfindet, wo ein solchermafsen zu überwindender Gegensatz nicht tatsächlich vorangeht, so entsteht der Eindruck des Unvermittelten, des spontanen Ausbruchs, des „in medias res Springens".

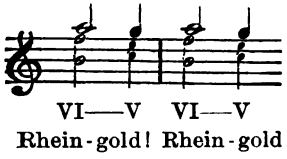
Als Beispiele können dienen:

Die Melodie der singenden Rheintöchter bei Wagner



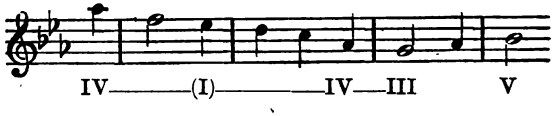
die sich unvermerkt aus dem wogenden Tutti des Orchestervorspiels zu „Rheingold" loslöst, gleichsam — vorher nicht gehört — jetzt plötzlich vernommen wird, ebenso wie später am Schlufs der „Götterdämmerung", wo sie sich aus dem herabstürzenden Wirrsal der Tonfluten heraus erhebt.

Ferner die Melodie der Rheintöchter



mit der sie plötzlich in ihr jauchzendes Lob des Goldes ausbrechen.

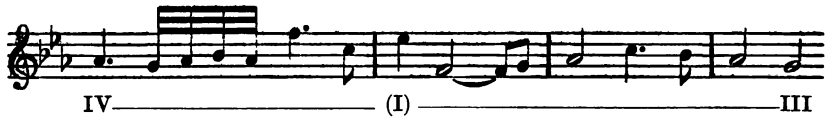
Mit der Dominantsepte = Quart beginnt — um ein Beispiel anzuführen — die folgende Melodie bei Brahms in dessen „Deutschem Requiem":



Das Eigentümliche einer Gefühlsgrundlage, welche darin besteht, dafs ein vorhandenes, nach Ausdruck ringendes Gefühl endlich

[1] Vgl. S. 9ff. d. A.

oder plötzlich in interjektionsmäfsiger Form überquillt, losbricht, ist in solcher Art unvermittelten Anfängen adäquat gegeben. — Auch die Wagnersche Melodie



welche Brünnhildens Liebe charakterisieren soll, gehört hierher.

Solche Melodien wenden sich, wie die Beispiele auch zeigen, alsbald der Tonika oder jedenfalls Tönen zu, die im unmittelbaren Bereich derselben liegen (Quint, Terz). Nur so tritt die Tonika erst ins Bewufstsein, wodurch rückwirkend der Anfangston eindeutig in Beziehung auf diese Tonika bestimmt wird. Dadurch erst gelangt derselbe zu seiner eigentümlichen Geltung, zu seiner ästhetischen Bedeutsamkeit.[1]

Neben diesen Tönen kommt weiter auch die Septe als Anfangston vor. Sie wirkt jedoch, insofern sie Leitton ist, dessen Beruf einzig in der Einführung der Tonika besteht (rhythm. Verh. = 15 : 16)[2], eben nur als Vorbereitung dieser letzteren, nicht als relativ selbständiger Ausgangspunkt einer Melodie.

Die Terz als Anfangston[3] fordert alsbald eine folgende Quint oder Tonika, damit die Tonart, der Boden, auf dem die Melodie sich erhebt, kenntlich werde.[4] Die Terz vermag, als in dem schon relativ lockeren rhythmischen Verhältnisse von 5 : 4 zur Tonika stehend, nicht zunächst selbständig[5] einen Melodieabschnitt auf sich zu gründen, in diesem Sinne anfangsbildend zu wirken.

Demgemäfs hat der Terzanfang etwas Unbestimmtes, Nachgebendes, Weiches — im Gegensatz zu dem auf Tonika und Quint.

Diese, die Quint, findet sich gleich häufig wie die Tonika als Anfangston. Sie ist in Hinsicht auf die Tonika der Strebeton *κατ' ἐξοχήν*. Und diese ihre innere Fähigkeit, geradewegs auf die

---

[1] Auch gehören diese Anfänge vor allem der harmonisierten Melodie an, wo ein Bafs den Sinn der speziellen Melodietöne gewissermafsen erläutert. Vgl. hierzu weiter unten die Anmerkung auf S. 60 d. A.

[2] Vgl. S. 9 d. A. [3] Vgl. S. 43 d. A.

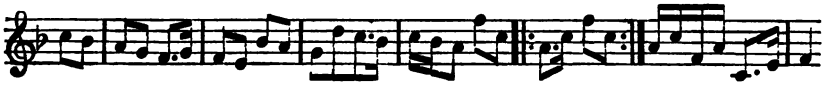
[4] Der Terzanfang verlangt eigentlich schon eine harmonische Unterlage. In reinen unharmonisierten Melodien ist er denn auch selten zu finden.

[5] Vgl. S. 5 d. A.

Tonika hinzuweisen, diese als sicheres Ziel erscheinen zu lassen[1], zugleich aber doch vorerst selbständig die Bewegung bei sich zurückzuhalten, wie es in dem rhythmischen Verhältnis 3 : 2 ausgesprochen liegt[2], macht sie der Tonika als Ausgangspunkt in gewissem Sinn fast überlegen.

Denn ein Streben, welches zur Ruhe kommen will, ist mit ihr unmittelbar gegeben. Nicht Entstehen, Geschehen und Enden einer inneren Bewegung ist demnach der psychologische Tatbestand, der solchen mit der Quint beginnenden (mit der Tonika schliefsenden) Melodien entspricht, sondern: Ein bestehendes, schon vorhandenes Streben, Abzielen wirkt sich aus, gelangt zur Befriedigung.

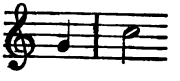
Ein Beispiel, wie die Quint imstande ist, eine längere Melodie auszusenden und sie bis zum Schlufs zu beherrschen, um erst mit dem letzten Ton sie an die Tonika abzugeben, bietet die folgende Melodie aus Mozarts „Don Giovanni“:



Die Musik versinnbildlicht, wie Zerlinchen den grollenden Masetto mit klugen Worten besänftigt. Und in der Tat: Wie ein induktives Beweisverfahren gibt sich diese Melodie. Etwas „Induktives“ liegt sozusagen überhaupt im Quintanfang.

Auf andere Weise wird diese auf die Tonika hinweisende Kraft der Quint ausgenützt in der kombinierten — namentlich im Volkslied häufigen — Form des Anfangs, welche die „Quint als Auftakt“ der Tonika vorausschickt.[3]

Wie der Impuls zu einer Bewegung oder die Innervation einer solchen, wie ein Sich-Anschicken, wirkt dieser Melodieanfang durch Quint-Tonika und dies vor allem in der aufsteigenden Form

Quint — Oktave der Tonika[4]  rhythm. Verh.: 3 : 4

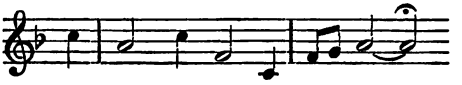
Er bildet das Gegenstück zu der später zu besprechenden Art des Abschlusses durch den absteigenden Schritt Quint-Tonika. In glücklicher Weise vereinigt er eine von vornherein herrschende

[1] Vgl. S. 8—9 d. A.
[2] Vgl. S. 5 d. A. [3] Vgl. S. 44 d. A. [4] Vgl. S. 7 d. A.

klare Bestimmtheit der Basis, auf der sich die anhebende Melodie erheben wird, mit dem Eindruck einer beginnenden, auf ein Ziel erst zustrebenden, nicht geradezu von demselben Punkt aus- und zirkelmäfsig wieder zu ihm zurückgehenden Bewegung. Das Ziel wird sozusagen nur erst bezeichnet, ehe sein Erreichen in Angriff genommen wird.

In dieser Weise erscheint die Quint dann auch mit der Terz verbunden.

Der Terzanfang erhält durch diese Modifikation eine gröfsere Bestimmtheit, als er für sich besitzt, und doch zugleich, insofern auf die Quint eben nicht die — als Zielton — erwartete Tonika, sondern vielmehr ein Strebeton, die Terz, folgt (rhythm. Verh. von Quint : Terz = 6 : 5) etwas eigentümlich Zurückhaltendes. Als Beispiel könnte dienen die folgende Melodie aus Schillings' Oper „Der Pfeifertag":

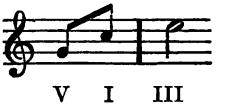


V III V I

rhythm. Verh. 6 : 5 : 6 : 4

(3) (3) (2)

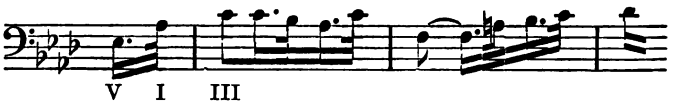
Oft vereinigen sich in dieser Weise auch Quint und Tonika als einführende Stufe der Terz, die den eigentlichen Anfang bezeichnet, nach dem Schema:[1]



V I III

Die eigentümliche Schönheit des Terzanfangs erscheint dann ohne den Nachteil auf der anderen Seite, dafs die Tonart unaufgeklärt bleibt. Die vorteilhafte Wirkung von Quint und Terz wird herangezogen, dabei aber doch der Terz untergeordnet.[2]

Ein Beispiel für diese Weise zu beginnen wäre in der Melodie des Andante con moto aus Beethovens 5. Symphonie gegeben:

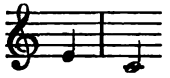
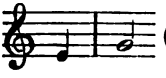


V I III

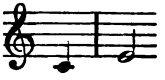
[1] Wie die Identität des Grundtons mit seinen Oktaven (s. S. 7 d. A.), so besteht natürlich allgemein eine (relative) Identität eines jeden Tons und seiner Oktaven.

[2] Durch die metrische Bewertung.

Erscheint die Terz als Auftakt, und zwar entweder der Quint oder — was verhältnismäfsig selten der Fall ist — der Tonika, so schöpfen aus dieser Verbindung der Quint- und Tonikaanfang[1] eine Bereicherung: Die Knappheit und Geschlossenheit jener Anfangsarten erscheint sozusagen gemildert, gelockert, indem das Eintreten des Haupttons in der Form

 (rhythm. Verh. 5 : 4)  (rhythm. Verh. 5 : 6)

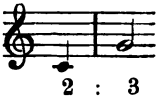
vorbereitet wird.

Umgekehrt geht dann zuweilen auch der Terz die Tonika als Auftakt voran  , wodurch die Unklarheit

rhythm. Verh. 4 : 5

und Unselbständigkeit des Terzanfangs von vornherein behoben erscheint, und dieser erst recht seine eigentümlichen Vorzüge entfalten kann.

Die Tonika als Auftakt der Quint findet sich selten.

Dem rhythmischen Verhältnisse zufolge 

rhythm. Verh. 2 : 3

eignet sich diese Verbindung auch wenig zur Einleitung einer Melodie: Denn die Wirkung der Quint, ein Streben zu inaugurieren, erscheint durch die vorangehende Tonika gleichsam gelähmt, gefesselt. Bei der gleichartigen Verbindung von Tonika und Terz, die vorher erwähnt wurde, macht sich dies infolge des relativ losen Verhältnisses (4 : 5) weit weniger geltend. —

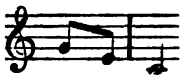
Alle diese kombinierten Arten des Melodieanfangs können nun noch Modifikationen erfahren, indem die Zwischenstufen mit herangezogen werden.

So wird, statt von der Quint direkt zur Tonika zu springen, abwärts die Terz mit hereingenommen, aufwärts die Septe oder Sexte, dann beide Zwischenstufen, Sexte und Septe, zusammen.

Es ergeben sich Anfänge wie

---

[1] Über diesen s. weiter unten!



V III I

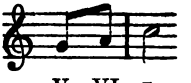
rhythm. Verh. 6 : 5 : **4**

V VII I

12 : 15 : **16**

(3) (4)

(4) (5)

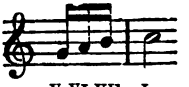


V VI I

9 : 10 : **12**

(3) : (4)

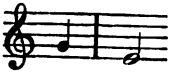
(5) : (6)



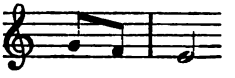
rhythm. Verh. V VI VII I

12 : 15 : **16**

Analog wird aus einem Anfang wie



der folgende



rhythm. Verh. V III

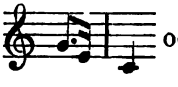
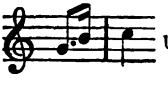
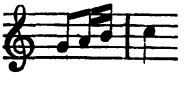
6 : 5

V IV III

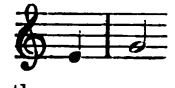
18 : **16** : 15

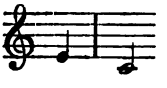
od. 21 : 20[1]

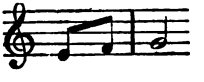
Die dem Anfangston vorangeschickten, ihm untergeordneten Stufen werden dann weiter untereinander in der Weise unterschieden, daſs ein Element wieder als übergeordnet, das andere oder die anderen als untergeordnet, als nur eingeschoben erscheinen, indem sie metrisch verschieden bewertet werden. So entstehen etwa die

Formen  oder  und  usw.

Analoge Variationen treffen den Anfang mit der Terz als Auftakt.[2] Aus Formen wie



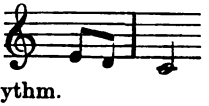
oder 

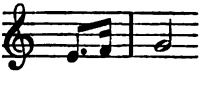
ergibt sich so 

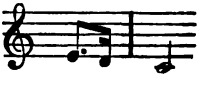
rhythm. Verh. 5 : 6

5 : 4

15 : **16** : 18



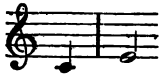
bzw. 

und 

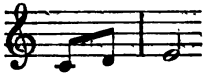
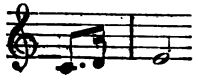
rhythm. Verh. 10 : 9 : **8**

[1] Vgl. S. 24 d. A.

[2] Vgl. oben S. 53.

Die Art des Anfangs endlich, welche die Tonika als Auftakt der Terz voranschickt[1]  wird

rhythm. Verh. 4 : 5

zu  oder 

rhythm. Verh. 8 : 9 : 10

Die Wirkung nun ist in allen diesen Fällen einerseits zwar eine abschwächende, indem die Klarheit des Anfangs mehr oder minder verwischt, andererseits aber eine wiederum verstärkende, indem der Anfang sorgfältiger und vielseitiger vorbereitet wird. Die Heranziehung relativ gegensätzlicher Elemente wie Quart und Sext, die den rhythmischen Verhältnissen zufolge retardierend wirken, eine entgegengesetzte innere Bewegungsrichtung vertreten, und die hiermit gegebene Möglichkeit, erst als Überwinder relativer Dissonanzen den Grundton einsetzen zu lassen, bedeutet zugleich eine Bereicherung. —

Diese verschiedenen und so variierten Arten des Melodie-Anfangs sind nun in Wirklichkeit alle gewissermafsen nur Variierungen zweier zugrunde liegender Hauptarten, des Anfangs mit der Tonika und mit der Quint. Denn überall, wo andere Töne die Melodie eröffnen, liegt doch eine jener beiden Stufen verborgen zugrunde, was bei der harmonisierten Melodie denn auch im Bafs zum Ausdruck kommt. Es spricht sich in anderer, hier in Betracht kommender Weise darin aus, dafs sich solche Melodien selbst alsbald nach der Quint oder Tonika wenden und dadurch erst bestimmten Aufschlufs gleichsam über ihre Persönlichkeit geben und zu geben imstande sind. Dies gilt für die Sext und Quart, wie für die Sept und Terz als Anfangstöne. Die Quint selbst fanden wir, wo sie als Auftakt erscheint, unmittelbar oder mittelbar (durch die Terz) auf die Tonika hinweisend, also in diesem Sinn unselbständig, nur den Tonika-Anfang variierend. Letzten Endes ist aber auch der vollkommene Anfang mit der Quint allein dem innersten Sinn nach auf den mit der Tonika zurückzuführen, insofern ja die Quint von vornherein nur als Differenzierung der Tonika,

[1] Vgl. oben S. 53.

als ihre Vertreterin[1], auftritt. Die harmonisierte Melodie deckt auch diesen verborgenen Sachverhalt auf, wenn sie, wie es die Regel ist, die Tonika im Baſs als Anfangston einsetzen läſst. Immerhin aber läſst sich die Quint mit Rücksicht auf ihre oben erörterte relative Selbständigkeit und Fähigkeit, den Eintritt der Tonika zu verzögern, die Wirksamkeit derselben bis zu einem gewissen Grade aufzuheben, hintanzuhalten, zu verschleiern, als der Tonika gleichwertig betrachten.

Im Anfang mit der Tonika nun ist aber jedenfalls die Grundform des Melodie-Anfangs gegeben.

Eine Melodie, die mit der Tonika beginnt, beginnt in der eigentlichsten Bedeutung des Begriffs. Ein Ausgangspunkt ist da: Von ihm geht eine Bewegung aus, um zu ihm wieder zurückzukehren. Gegeben ist nicht ein schon in Bewegung Befindliches und auf ein Ziel Zustrebendes. Sondern die Bewegung muſs erst beginnen, ein Einheitliches erst aus sich heraustreten, sich entfalten. „Aus sich“ heraus, von sich selbst aus, selbsttätig und „willensfrei“ im vollen Sinn, sich selbst Ziel und Richtung bestimmend — ist die Melodie, die beginnt mit der Tonika und mit ihr schlieſst.

Der Abschluſs.

Hatten sich neben der Tonika als Anfangstöne auch andere berechtigt erwiesen — vor allem die Quint, — den Abschluſs zu bilden vermag nur die Tonika. Tritt sie nicht als Schluſston der Melodie selbst auf, so ist ein Baſs gefordert, der sie bringt. In diesem Fall, in der harmonisierten Melodie also, können dann auch die Quint und die Terz die Tonika vertreten und abschlieſsend wirken.[1]

Dagegen ist es ausgeschlossen, daſs die Quart und Sexte oder die Sekunde und Septe als Abschluſs erscheinen. Die rhythmischen Verhältnisse dieser Töne zur Tonika machen es unmöglich, denen zufolge die Tonika entweder statt Zielton umgekehrt Strebeton ist (bei der Quart), oder, im anderen und in jedem Fall, die Verbindung durch den gemeinsamen Grundrhythmus eine so lose ist (Verhältnisse: 5/3, 9/8, 15/8), daſs eine Vertretung auf Grund relativer Identität ausgeschlossen bleibt. Die Differenzierung ist überall hier eine zu weitgehende.

[1] Vgl. S. 43 d. A.

„Abschliefsen" bedeutet aber für die Melodie, die ihrem Wesen nach die Entfaltung, Differenzierung eines Einheitlichen ist, wieder zur Einheit werden, zurückkehren in die Gleichgewichtslage, zur Ruhe kommen in der Basis, von der ausgegangen wurde.[1] Es liegt also in der Natur der Sache, dafs der Abschlufs nicht die Freiheiten gestattet, wie der Anfang. Die Melodie ist zielstrebig, d. h. insofern sie Melodie ist, hat sie ein Ziel und erreicht es. Ihr Ende findet sie einzig und allein in diesem bestimmten Ziel, der Tonika. Bei ihrem Beginn dagegen kann dieses Ziel mit gutem Sinn mehr oder minder noch verborgen, unkenntlich sein, um erst im Verlaufe der Bewegung klar und eindeutig erkannt zu werden.

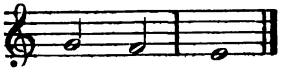
Mag also immerhin eine Melodie wie von ungefähr, von der Quart oder der Sext usw. aus, beginnen, — enden mufs sie in der Tonika. Dafs diese durch Quint oder Terz vertreten werden kann, wurde bereits angedeutet, ebenso aber auch, dafs dies der harmonisierten Melodie vorbehalten bleibt oder bleiben sollte. Hier übernimmt der Bafs die Fundamentierung des Schlusses durch die Tonika, über der die Melodie auf Terz oder Quint schwebend verklingen kann. Der Eindruck, der so entsteht, ist bei der Quint eine Art von Unbefriedigtsein, von Sehnsucht, Entrücktheit, insofern mit ihr ein starkes Streben[2] nach der Tonika gegeben (rhythm. Verh.: 3 : 2), aber nicht erfüllt wird. Der Abschlufs mit der Terz hat etwas von nachzitternder Bewegung, von nachhaltender Erregung, insofern die Tonika nicht so fast erstrebt[2] wird, als gleichsam vorschwebt, aber nicht erfafst wird, die Entzweiung (Tonika: Terz = 4 : 5) noch nicht ganz zur Einheit zu werden vermag. Dazu kommt in beiden Fällen als die Wirkung mitbestimmender Faktor, dafs durch den trotzdem, im Bafs nämlich, stattfindenden Tonika-Abschlufs äufserlich, im Grunde, das Ganze schon zur Ruhe gekommen ist.

Fehlt bei einer Melodie, die auf der Terz oder Quint endet, der harmonische Bafs und in ihm die Tonika, so fehlt eben auch, wie gesagt, das Gefühl des Abschlusses. Unendlich scheint

---

[1] Oder in einer neuen Basis, die im Verlauf der Bewegung erst gewonnen werden mufs und an die Stelle der früheren tritt. Dies ist der Fall bei der modulierenden Melodie, die später zu behandeln sein wird.

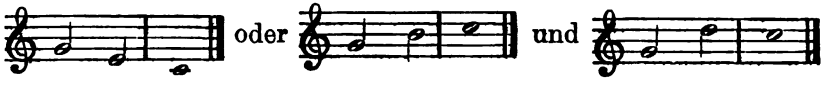
[2] Vgl. S. 5 und 8—9 d. A.

die Wiederholungsfähigkeit und -bedürftigkeit einer derartigen Melodie, wie sie in Volksliedern zu finden ist. Solche enden hin und wieder mit der Terz. Dagegen dürfte für den Schluſs mit der Quint schwerlich eine bloſse, d. i. unharmonisch gedachte Melodie als Beispiel zu finden sein. Der Grund ist nach dem oben Gesagten leicht einzusehen: In der Quint liegt ein Streben nach der Tonika ausgesprochen, welches irgendwie befriedigt werden muſs; zugleich ist die Quint relativ selbständig. In der Terz dagegen fehlt ein derartig ausgesprochenes Hindrängen; der Hinweis ist weniger stark, verborgener, die Selbständigkeit geringer, das Moment des bloſsen Vertretens tritt mehr in den Vordergrund. Daneben muſs allerdings eine entsprechende Hinwendung als Unterstützung notwendig vorhanden sein, wie zum Beispiel 

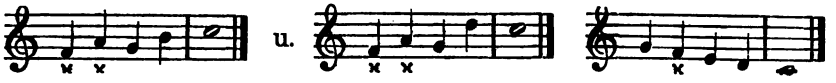
Die vorangehende Quint im Verein mit der in bekannter Weise wirksamen Quart stellen hier das Ganze so ausgesprochen auf die Basis *c* (die Tonika), daſs eine Vertretung derselben durch die Terz relativ erträglich wird.

Ist so die Hinwendung zur Tonika (abgesehen von den erwähnten Einschränkungen) unumgänglich notwendig, wenn anders nicht der Charakter des Abschlusses verloren gehen soll, so muſs dieselbe weiter aber auch in einer Weise vor sich gehen, daſs der Abschluſs als endgültiger wirkt. Die Tonika muſs in gewisser Weise vorbereitet sein, sie muſs als das lösende Moment einer Spannung auftreten. Der Abschluſs wird um so vollkommener sein, je zwingender ein vorangehender Gegensatz in der Tonika sich aufhebt und nur in ihr sich aufhebt.

Demnach vermag eine Wendung, welche dem Grundton die Quint und Terz oder die Quint und einen der beiden Leit-Töne vorangehen läſst, wohl abschlieſsend zu wirken:

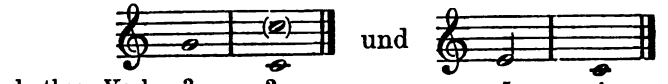


Endgültig beruhigend aber wird der Abschluſs erst, wenn vorher zu diesen Tönen die Quart oder Sext in Gegensatz getreten ist, wenn — allgemein gesagt — der Weg abschlieſsend von der Quartgruppe über die Quintgruppe zur Tonika führt, zum Beispiel:

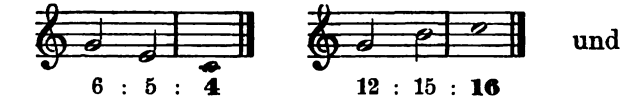


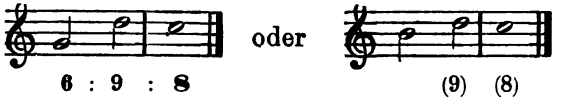
Die Gründe, aus denen sich die ausgesprochen abschliefsende Wirkung hier ergibt, wurden im ersten Teil dieser Arbeit eingehend erörtert.[1]

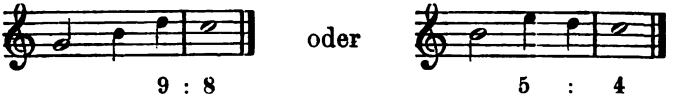
Es lassen sich nun, was den Schlufs unmittelbar selbst betrifft, folgende Schemata aufstellen:



Diese können dann in mannigfachen Kombinationen vereinigt werden, wie



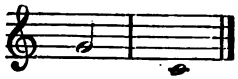




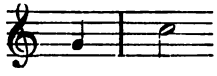
Es bedeuten aber solche kombinierte Formen bereits eine Abschwächung der Kraft eines Abschlusses, ähnlich und mehr noch, als es bei den analogen Gestaltungen des Anfangs konstatiert werden mufste.[2] Im Grunde ist der Schritt von der Quint zur Tonika = dem rhythmischen Fortgang 3 : 2

[1] S. 10ff.

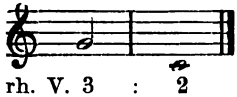
[2] S. 53–55 d. A.



3 : 2

die eigentlichste Schlufswendung, der gegenüber schon die Abschlüsse durch Terz-Tonika und Leitton-Tonika der Eindringlichkeit und Eindeutigkeit ermangeln: Sie sind Verbindungen, die mehr oder minder gut auch einleitend auftreten können, wie an früherer Stelle gezeigt wurde. Der als Haupt-Anfangsform dort[1] hervorgehobenen Verbindung von Quint mit Tonika in aufwärtsgerichteter Bewegung  stellen wir jetzt

rh. V. 3 4

gegenüber den Schritt von der Quint zur Tonika nach abwärts  als ausgesprochene Schlufsphrase, während die

rh. V. 3 : 2

sämtlichen übrigen Verbindungen als relativ zweideutig bezeichnet werden müssen. Und wie beim Anfang, und mehr als dort, würden hier weitern Zwischenstufen entsprechend immer mehr den Eindruck des Abschliefsens zerstören. Dieselben wirken an sich, wo sie eingeschoben werden, verdeckend, verwischend[2] auf den melodischen Kontur; bei Abschlüssen, wo die Linie selbst klar hervortreten soll, sind sie ausgesprochen nachteilig.

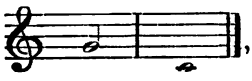
Anders natürlich wieder in der harmonisierten Melodie, wo im Bafs der eigentliche Abschlufs vor sich geht, und zwar, in der Abschlufsform *κατ' ἐξοχήν* — Quint-Tonika (= 3 : 2).

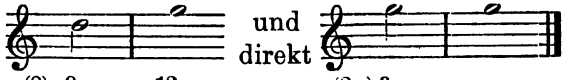
Auf eine harmonische Grundlage stützen sich, wie bereits erwähnt, auch die Schlüsse auf Quint und Terz. Hier erscheint die melodische Linie dann sozusagen in zwei gespalten.[3]

[1] S. 50—51.

[2] Wenngleich auch wiederum bereichernd, wie oben (S. 53, 54, 55) betont wurde.

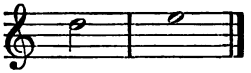
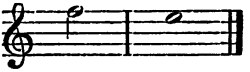
[3] Die Harmonisierung einer Melodie und ihr Verhältnis zur Melodie selbst ist im psychologischen Sinn so zu verstehen, dafs, wie es oben ausgedrückt wurde, die Grundmelodie gleichsam in zwei und mehrere Linien sich spaltet, auflöst, von denen die Bafsmelodie die Vertretung der ursprünglichen Melodierichtung erhält. Die übrigen entstehenden Linien, namentlich die eigentliche „Melodie" — heutigentags der Diskant, seltener der Tenor oder ein „Pseudo"-Bafs — stellen gewissermafsen eine Vermannigfaltigung, eine Variation dieser Bafsmelodie dar.

Während die eine der Bafs übernimmt, eben in der Form  , erreicht die andere entweder die Quint auf Wegen wie



[1] oder die Terz

rhythm. (8) : 9 : 12 (2 :) 3 —
Verh. (3) (4)

in der Weise  [2] u.  [3] u.s.f.

rhythm. Verh. (8) : 9 : 10 (4 :) 7 : 5

Eine rein harmonische Form des Schlusses, der sog. „Plagal-Schlufs", auf den hier kurz hingewiesen werden mag, ist so zu verstehen, dafs die Tonika bereits — im Bafs — erreicht ist, während in einer sich abspaltenden Linie die Melodie noch eine entsprechende Nachbewegung ausführt.[4]

Die Gliederung.

Melodien streben einem Ziel zu; dieses Ziel ist die Tonika — wurde oben gesagt.

Der Weg dahin ist nun aber nicht immer gleich eben; und er ist nicht immer ein gerader. Je nach den Tonstufen, über die er führt, sind bald mehr, bald weniger Hemmnisse zu überwinden: Die Gegensätzlichkeit ist bald eine gröfsere, bald eine geringere.

Es ist ein anderes, ob eine Melodie nur die Quint, die Terz und die Leittöne, oder ob sie auch die Quart und Sext berührt.

Dazu kommt noch ein zweites Moment. Die äufsere Rhythmik ergibt einzelne hervorragende Punkte im Verlauf der Melodie, durch welche die letztere in Abschnitte, in „Perioden", „Vor-"

---

[1] Das *g* hat hier harmonisch eine doppelte Bedeutung, wird in diesem Sinn zu zwei verschiedenen Tönen innerhalb der Melodie.

[2] Der Sekundenschritt 9 : 10, der „kleine Ganzton", verstärkt hier noch die abschliefsende Wirkung der Terz als Vertreterin der Tonika, indem er sie als Zielton eines Nachbar- oder Leittonverhältnisses erscheinen läfst. (Vgl. S. 4—5 d. A.)

[3] Die „Dominantsepte". Vgl. S. 21 ff. d. A.

[4] Ähnlich beim sog. „Orgelpunkt".

und „Nachsätze", „Motive" geschieden wird. Je nachdem nun diese äufseren, metrischen Akzente mit einer inneren Betonung zusammenfallen, auf Töne treffen, die durch die innerrhythmischen Verhältnisse die eine oder andere Bedeutung haben, je nachdem gewinnt die Melodie ein bestimmtes, eigenartiges Leben.[1]

Als dritter Faktor kommt dann noch hinzu die relative Höhe eines solchen metrisch und „rhythmisch" bevorzugten Tones, welche ihn eventuell eindrucksfähiger macht, ihm in diesem Sinn einen weiteren Akzent verleiht.

Was nun die gliedernde Wirkung betrifft, welche die Töne selbst auf Grund ihres inneren Werts ausüben, so gilt folgendes:

Wir lernten innerhalb des Systems der Leiter Gegenpunkte kennen, Töne, welche zu der Tonika in Antagonismus stehen. Sie schaffen eben durch ihn die Unterordnung unter die Tonika: So ergibt sich erst der vollkommene Abschlufs der Melodie.[2] Durch ihren Widerstand vollbringen sie dies, sozusagen, indem sie das Gegenteil wollen.[3] Und sie bleiben doch auch relativ selbständig in dieser ihrer Gegensätzlichkeit: Daraus ergibt sich die Gliederung. Und da die Gegenpunkte, die Dominanten, unter sich verschieden sind, hinsichtlich der Stärke ihres Antagonismus der Tonika gegenüber, so ist auch die Gliederung eine verschieden einschneidende. Bald sind es nur Durchgangspunkte, die „Abschnitte" schaffen, bald Punkte eines relativen Abschlusses, die einen „Einschnitt"[4] bedeuten. Zugleich findet doch eine gewisse Nivellierung dieser Unterschiede statt, indem ein Ton auch durch die bloſse Art der Einführung in höherem oder geringerem Maſse solch relativ abschlieſsende Kraft erhalten kann.

In der aus den Intervallen der Dur-Tonleiter sich aufbauenden Melodie nun kommen hier als fähig, gliedernd in die Bewegung einzugreifen, in Betracht, die Tonika selbst und die beiden Dominanten, die Quint und die Quart.[5]

---

[1] Vgl. S. 44—45 d. A.

[2] Vgl. S. 9ff., S. 58 d. A.

[3] Sie sind eine „Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft".

[4] Lipps: Grundlegung des Ästhetik S. 475.

[5] Vgl. S. 10ff. d. A.

Es können aber diese Töne auch vertreten sein durch einen ihrer Gruppe angehörigen Ton, durch ihre Terzen und Quinten.[1] In zweiter Reihe sind also auch die Terz der Tonika, die Sexte als Terz der Quart sowie die Septe und Sekunde als Terz bzw. Quint der Quint imstande, in Opposition zur Tonika zu treten, gliedernd zu wirken.

Hierbei ist — eine entsprechende metrische Gliederung hier und für alles Folgende immer vorausgesetzt — zunächst die Bildung von Abschlufspunkten als Domäne der Tonika und der Dominanten selbst, die Schaffung blofser Durchgangspunkte als die natürliche Betätigung der übrigen Töne anzusehen. Weiterhin aber befähigt dann die besondere Art der Einführung bis zu einem gewissen Grad auch die letzteren, relativ abschliefsend zu wirken (worauf oben hingewiesen wurde). Immerhin jedoch macht sich in diesem Fall das metrische Moment mehr als ausschlaggebender Faktor für die Gliederung geltend. — Umgekehrt bedarf es auch einer besonderen Art der Einführung, sollen Tonika oder Dominanten nicht als Abschluſs-, sondern blofs als Durchgangspunkte wirken. Das Mittel, um in diesem Fall eine Tendenz des Fortgangs zu erzeugen, ist die Verbindung mit dissonanten Tönen, deren Wirkung eben jene Tendenz nach Auflösung ist.[2]

Die einfachste Form der Melodie ist demnach die, in welcher nur die Tonika selbst wieder im Verlauf der Bewegung als Gliederungspunkt erscheint. Naturgemäfs entsteht durch die Tonika selbst ein relativer Abschluſs, nicht ein blofser Durchgangspunkt. Die Melodie entfernt sich in diesem Fall im Grunde nicht von der Tonika, sie sucht jedenfalls die Fühlung mit ihr nicht merklich zu verlieren.

Der Fortgang von der in diesem Sinn berührten Tonika, der zu einer weiteren, jetzt abschliefsenden Wendung nach ihr werden muſs, geschieht dann, indem man sich unmittelbar auf den Boden entweder der Quint oder der Quart stellt. Im letzteren Fall springt die Melodie nach der Quart selbst oder der Sext, um von da aus zurück zur Tonika zu streben; im andern Fall setzt sie mit der Quint selbst, häufiger mit der Sekunde oder Septe (= Quint oder Terz der Quint) wieder ein, verläfst also

[1] Vgl. S. 43 d. A.

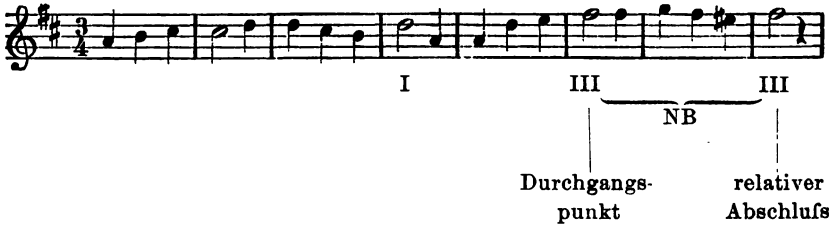
[2] Vgl. S. 10—11 d. A.

im Grunde den Boden der Tonika gar nicht[1], sondern vollzieht nur eine Art Verschiebung, die alsbald wieder ins Gleichgewicht übergeht.

Etwas Ruckweises haftet allen diesen Fortbewegungen an. Es ist die natürliche Folge eben des Umstandes, dafs eine Entfernung von der Tonika nicht und nicht allmählich stattgefunden hat, eine solche aber zur Gewinnung eines innerlich begründeten Abschlusses unumgänglich notwendig ist.

Die nächst einfache Form wäre die, dafs eine Melodie von der Tonika über die Terz als Gliederungspunkt zur Tonika zurückkehrt (Rhythm. Linie 4 : 5 : 4). Ein Sich-Entfernen von der Tonika findet auch hier nicht statt; die melodische Linie erhebt sich nur ein Geringes über den Boden des Grundtons. Die Terz ist fähig, auch einen relativen Abschlufspunkt zu bezeichnen, wenn die Art der Einführung ihre (die Tonika vertretende) Kraft unterstützt. Dies kann geschehen etwa durch eine Umschreibung.[2]

Ein Beispiel bildet in dieser Beziehung die nachfolgende Melodie aus Cornelius' „Barbier von Bagdad":



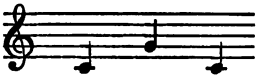
Der Fortgang wird bei der Terz in gleicher Weise wie oben bei der Tonika gewonnen.

An solcher Art aufgebaute Melodien schliefsen sich diejenigen an, welche nach der Quint oder in deren Bereich ausweichen.

Die entschiedenste Form ist hierbei die Ausweichung nach der Quint selbst. Denn eine solche nach der Terz oder Quint der Quint nähert sich auf der anderen Seite wieder der Tonika, insofern Terz und Quint der Quint zugleich Septe und Sekunde der Tonika, die Leittöne derselben, sind. Abgesehen davon

[1] Insofern nämlich die Quint selbst sich auf dem Boden der Tonika erhebt. Vgl. S. 10 d. A.

[2] Vgl. S. 35 ff. d. A.

jedoch ist diese Gattung des Aufbaues die natürlichste. Es liegt einem solchen Melodieverlauf das allgemeine, das Wesen der Melodie ganz enthaltende Schema[1]  zugrunde.

rhythm. Verh. 2 : 3 : 2

Heraustreten aus der Einheit und Rückkehr zu derselben, welche das Wesen der Melodie ausmachen, finden darin voll und ganz ihren Ausdruck.

Die Quint bildet leicht, fast von selbst[2], einen relativen Abschlufspunkt; sie bedarf nur einer geringen Unterstützung durch die Art der Einführung. Eine solche kommt in einfacher Weise zustande, wenn ihre Quint oder ihre Terz irgendwie zu ihr hinführen. Dann erscheint sie vorübergehend, in Beziehung auf diese Töne, selbst als Tonika, als Grundton eines auf ihr sich aufbauenden Dreiklangs, als Basis eines rhythmischen Systems 4 : 5 : 6.

Der Fortgang zur eigentlichen Tonika zurück gestaltet sich von selbst zu einem Abschlufs, da er an sich in der Quint der Tendenz nach enthalten liegt (rhythm. Verh. 3 : 2). Er geschieht, indem entweder die Doppelbedeutung der ihr untergeordneten Töne ausgenützt, d. h., was eben Terz (5/4) und Quint (3/2) eines Grundtons (der Quint) war, jetzt wieder als engerer und weiterer Leitton (15/16 bzw. 9/8) des eigentlichen Grundtons angesehen wird, oder, indem die Quint selbst, die eben noch Grundton einer Terz und Quint, also selbstherrlich war, durch die folgende Terz der Grundtonika, oder durch diese selbst, wieder als abhängige „Quint" in ein anderes Licht gerückt wird.

Was die der Quint als Terz und Quint untergeordneten Töne, welche sie eventuell vertreten können, die Sept (15/8 bzw. 15/16) und die Sekunde (9/8), betrifft, so bilden dieselben mehr bloſse Durchgangspunkte und gewinnen, infolge ihrer Nachbarschaft zur Tonika und der dadurch bedingten Unselbständigkeit, nur bei besonderer Unterstützung durch die Einführung[3] Abschlufscharakter.

Der Fortgang erledigt sich einfach entsprechend ihrer erwähnten Doppelbedeutung. —

[1] Vgl. S. 41 d. A.

[2] Vgl. S. 5 d. A.

[3] Hauptsächlich durch Mitwirkung metrischer Faktoren.

Am ausgeprägtesten endlich ist die Wegwendung von der Tonika in der Form: Tonika-Quart-Tonika (rhythm. Linie 3 : 4 : 3).

Innerhalb dieser Art ist dann wieder zu unterscheiden, ob die Quart selbst oder, sie vertretend [1], die Sext auftritt. Im letzteren Fall ist, den rhythmischen Beziehungen (3 : 5) entsprechend, die Deutlichkeit des inneren Gegensatzes etwas verwischt. Dafür entsteht der Eindruck freieren Ausholens und Ausströmens.[2]

Von allen Gliederungsweisen ist nun diejenige, welche unmittelbar in der Quart selbst zentriert ist, die einschneidendste. Die Quart ruft am ausgesprochensten, mehr noch als die Quint einen relativen Abschluſs hervor. Der Grund, weshalb sie solcher Wirkung fähig ist, liegt in den bekannten rhythmischen Verhältnissen (Tonika-Quart = 3 : 4), durch die sie innerhalb der Leiter eine bevorzugte Stellung einnimmt. Als Zielton für die Tonika, als Tonika für diese, die ihr gegenüber selbst zur Quint wird [3], ist sie imstande, die Bewegung auf sich zu ziehen, d. h. von sich aus einen gewissen Abschluſs zu bilden. Hierbei unterstützen sie zudem noch die Terz und Quint als Leittöne (15/16 und 9/8).[3]

Die Fortbewegung wird hier erreicht, indem man die Quint oder ihre Gruppentöne, Sept und Sekunde, absteigend auch die Terz, die so nicht als Leitton wirkt [4], folgen läſst, also durch Herbeiführung einer dissonanten Konstellation, die rückwirkend, den relativen Abschluſs wieder zunichte macht und eine Tendenz des Fortgangs erzeugt. Durch die entstehende Gegensätzlichkeit verliert, wie früher dargetan wurde [5], die Quart ihre selbständige Stellung, ihren Basischarakter, gewinnt als gemeinsam verwandtes Element, in dem sich die Dissonanz lösen kann, die Tonika ihre ursprüngliche Zielbedeutung wieder. Gegenüber dem relativen Abschluſs auf der Quart begründet sie den definitiven Abschluſs.[6]

In der gleichen Weise muſs, wenn die Quart von vornherein lediglich als Durchgangspunkt wirken soll, die Dissonanz vorangehen.

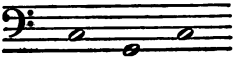
---

[1] als ihre Terz.
[2] Vgl. S. 4/5 und 9 d. A.
[3] Vgl. S. 9 d. A.
[4] Vgl. S. 13.
[5] Vgl. S. 10/11 d. A.
[6] Vgl. S. 58 d. A.

Melodien gliedern sich nun aber nicht nur in der einen oder anderen dieser Weisen, d. h. entweder durch Durchgangs- oder durch relative Abschlufspunkte und hier wieder nur ein einziges Mal; sie bilden vielmehr als abgestufte Einheiten ein System von ineinander greifenden Gliederungen, von umfassenderen Abschnitten, die wiederum selbst in Unterordnungen sich scheiden. Die angeführten verschiedenen Arten von Haltepunkten treten vereint auf, derart kombiniert, dafs die selbständigeren Töne, die relativ abschliefsenden, Hauptabschnitte abgrenzen, die weniger wirkungsfähigen, die Durchgangspunkte innerhalb dieser Abschnitte, wieder Unterteilungen verursachen.

Vollzieht sich also eine erstmalige Gliederung etwa durch Quart und Quint, so können die solchermafsen entstehenden „Perioden" wiederum — sekundär — in „Vor"- und „Nachsätze" durch Tonika oder Terz, Sekunde oder Septe und Sexte in ihrer Vieldeutigkeit, geschieden werden.[1]

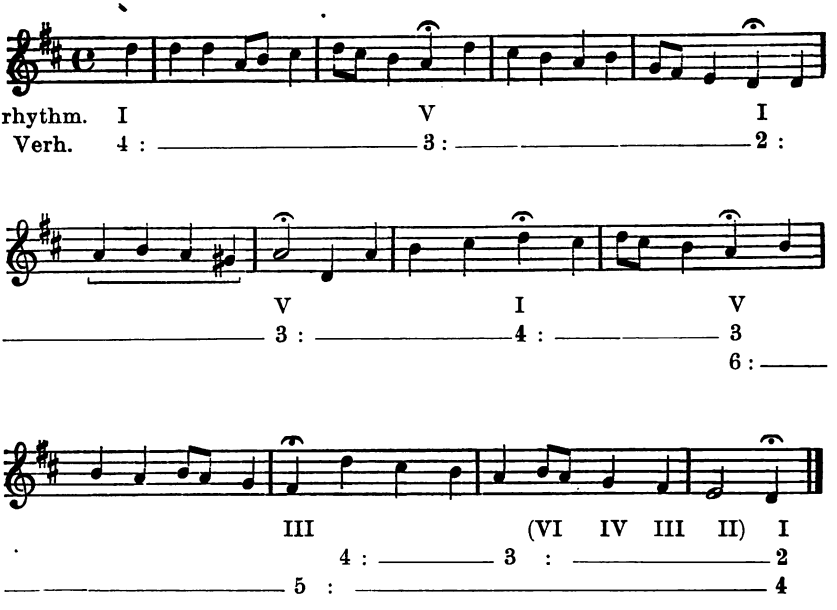
[1] Anknüpfend hieran sei bemerkt, dafs es eine Melodie, die nur Melodie ist und nicht zugleich auch Harmonie, ein Tonganzes, welches nur melodisch und nicht zugleich auch harmonisch aufgefafst wird, nicht gibt. In der Melodie ist bereits die Harmonie enthalten, insofern die Melodie eine Tonika hat. Und indem wir die einzelnen Töne einer Melodie aufeinander und auf eine Tonika beziehen — wir müssen dies, wenn wir Töne als Melodie, als einheitliches Ganzes auffassen, nicht nur zusammenhanglose Tonempfindungen haben sollen — indem wir also ordnen und unterordnen, wird diese Harmonie wirksam, vollziehen wir eine Harmonisierung. (Dafs von dieser eine tatsächliche, objektiv gegebene Harmonisierung dann in der Weise abweichen kann, dafs sie sozusagen eine Variation jener implicite gegebenen, innerlich geforderten darstellt, ist eine Frage für sich.) Zur Tonika treten nun noch die Gliederungspunkte, als den anderen übergeordnete Töne, auf welche wiederum einzelne Partien des melodischen Tonganzen bezogen werden. Jene unmittelbar gegebene und auch psychologisch wirksame Harmonisierung gründet (abgesehen von der Tonika) eben auf diesen Gliederungspunkten, ist gewissermafsen identisch mit der Gliederung, ist deren latente Wirkung. Denn wenn wir etwa sagen, eine Melodie wendet sich von der Tonika nach der Quint, wo ein relativer Abschlufs stattfindet, um wieder nach der Tonika zurückzukehren, so heifst dies nichts anderes, als: Die Melodie beginnt auf dem Boden der Tonika; dieser wird verlassen, und die Quint wird Basis; worauf dann wieder der Boden der Tonika erreicht wird — was einem Harmoniebafs



entspricht. (Vgl. hierzu auch die Anm. 3 auf S. 60 d. A.)

Zur Verdeutlichung seien einige Beispiele[1] angeführt:

1. Die Choral-Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" bei Bach:



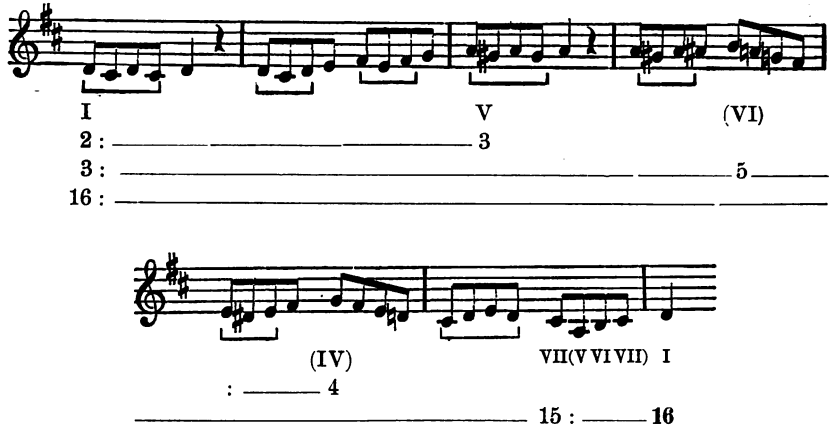
Die Melodie geht aus von der Tonika: sie erreicht einen ersten Punkt relativen Abschlusses auf der Quint; einen zweiten, diesmal vollkommenen Abschlufs bildet die Tonika in Takt 5 infolge der Art der Hinwendung zu ihr über Sext und Quart[2], wozu auch noch die Wirkung des Schrittes von der Oktav zum

[1] Bei der Auswahl derselben sollte und konnte es sich hier wie überhaupt in dieser Arbeit nicht darum handeln, eine systematische Übersicht über die (der vorgetragenen Theorie nach) verschiedenen Arten von Melodien an der Hand der Musikgeschichte zu geben. Lediglich die praktische Anwendung bzw. Bestätigung unserer Grundsätze sollte — und dies speziell im folgenden — an einigen Beispielen gezeigt werden. Verschiedener Charakter der einzelnen Melodien war bei der getroffenen Auswahl mafsgebend, während die Zugehörigkeit zu bestimmten Autoren und Epochen, also „Vollständigkeit", nicht in Betracht kam. — Auf das Volkslied, welches am leichtesten, aber auch am reichsten die Anwendung der in dieser Arbeit aufgestellten Sätze gestattet, sei — eben wegen dieser Leichtigkeit und dieses Reichtums verschiedenartiger Fälle — hiermit nur allgemein hingewiesen.

[2] Vgl. S. 58 d. A.

Grundton kommt[1], dessen Ausgestaltung diese Phrase ist. Jetzt beginnt die Melodie quasi von neuem; sie führt zu einem Abschluſs auf der Quint, der durch die Einführung des *gis*, des Leittons desselben und durch die doppelschlagmäſsige Umschreibung[2] als ein in sich vollkommener erscheint. Demzufolge stellt sich die Weiterführung der Melodie auch hier wieder als ein neuer Ansatz der Bewegung dar, die — der inneren Rhythmik nach — geendigt hatte. Die Melodie erhebt sich neuerdings erst zur Oktave der Tonika; von dort führt sie über die Quint, wo wieder ein relativer Abschluſs entsteht, zu einem vorläufigen Abschluſs auf der Terz[3], um endlich, nochmals von der Oktave des Grundtons aus[1], in diesem mit einer ausgesprochenen abschlieſsenden Wendung[4] — über Sext, Quart und Terz-Sekunde — zu endigen.

2. Das folgende Thema von MOZART (Ouverture zu Figaros Hochzeit):

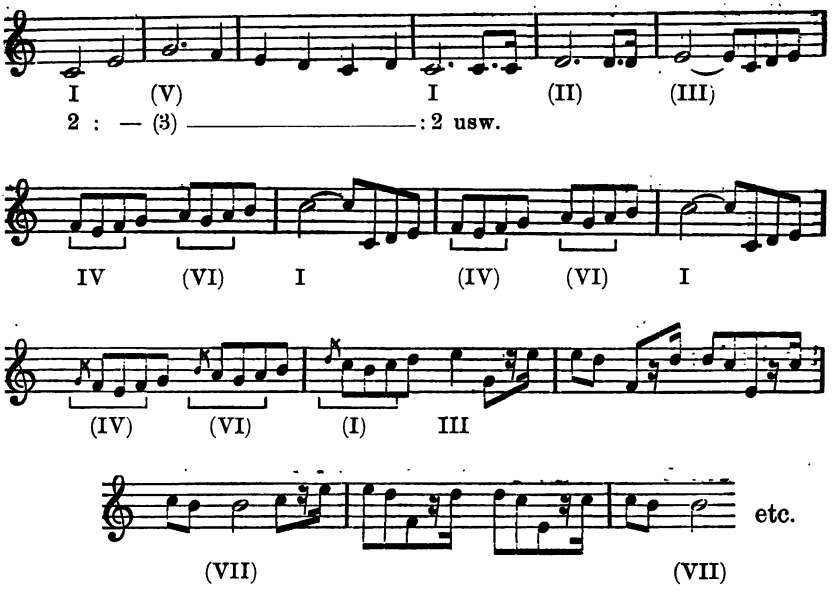


Die Melodie beginnt mit der Tonika, die hervorgehoben wird durch eine trillerartige Umschreibung.[2] Das gleiche geschieht bei der im 3. Takt als relativer Abschluſspunkt erreichten Quint. Von der Quint aus vollzieht sich die innerlich geforderte Rückkehr zur Tonika, verzögert durch Sext und Quart, die unter Mitwirkung der sie betonenden metrischen Einteilung und hervorgehoben durch ihre zwischengeschobenen Leittöne (*ais!*), als Durchgangspunkt hervortreten. Durch Sept in Verbindung

[1] Vgl. S. 8 d. A. [2] Vgl. S. 35 ff. d. A.
[3] Vgl. S. 43/44 u. 57/58 d. A. [4] Vgl. S. 58 d. A.

mit der Phrase Quint-Sext-Sept erfolgt dann der Schluſs auf der Tonika.[1]

3. Die Hauptmelodie des Schlussatzes von BEETHOVENS 5. Symphonie:



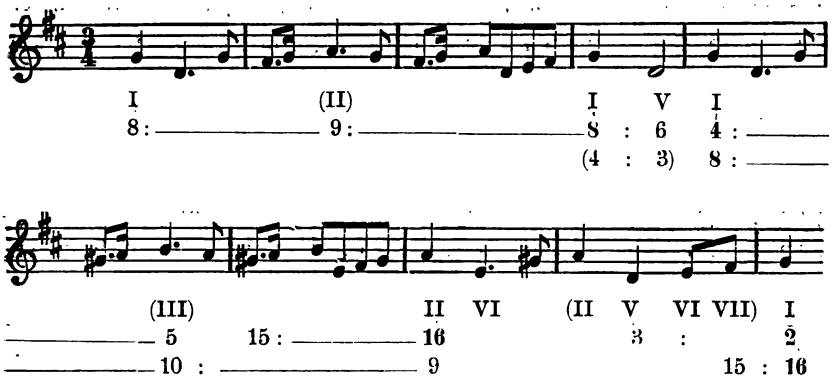
Die Melodie geht aus von der Tonika; auf der Quint entsteht alsbald ein Innehalten, welches hier den Charakter des bloſsen Durchgangs hat[2], da die Wirksamkeit der Tonika noch ungeschwächt ist. Auf dieser kommt es alsbald wieder zu einem Abschluſs. Der Fortgang von hier, der innerlich nicht gefordert erscheint, geschieht wie in einem neuen Anheben; er führt über Sekunde, Terz, Quart und Sext zu einem zweiten — relativen — Abschluſs auf der Tonika (bzw. ihrer Oktave). Tonumschreibungen heben auch hier einzelne Töne (die Quart und Sext, später auch die Tonika) besonders hervor. Von der Tonika nimmt die Melodie einen neuen Anlauf, der jetzt über Quart, Sext und Tonika als Durchgangspunkte zur Terz als relativen Abschluſs führt. Von hier aus beginnt die Rückwendung zur Tonika,

[1] Vgl. auch S. 53, 54, 55 bzw. S. 59 d. A. — Hier, wo die Tonumschreibung eine charakteristische Rolle im Melodiebau spielt, zeigt sich besonders einleuchtend, wie die Melodie eine Vermannigfaltigung der durch die Hauptpunkte bezeichneten Linie ist.

[2] Vgl. S. 64/65 d. A.

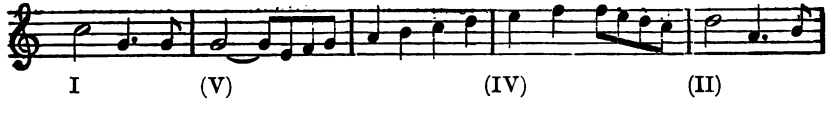
welche alsbald — durch die Sept — als Ziel bezeichnet wird. Mit diesem Ziel wird im folgenden dann noch gleichsam ein Spiel getrieben, ehe es wirklich erreicht wird.

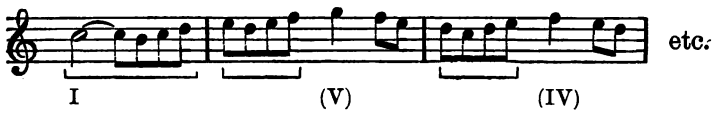
4. Das 2. Thema des 1. Satzes von Schuberts *h*-Moll-Symphonie:



Die Melodie beginnt mit der Tonika, zu der sie sich, nachdem die Sekunde als Durchgangspunkt hervorgehoben worden ist, alsbald wieder zurückwendet; doch entsteht kein vollkommener Abschluſs (der sich aus der Art der Rückwendung eigentlich ergeben würde — V, VI, VII; I), da durch die Metrik die Tonika sogleich von der weiterweisenden Quint verdrängt wird. Die Bewegung geht nun noch einmal von der Tonika aus, wobei jedoch durch die Einführung des chromatischen *gis* sofort eine Tendenz zur Sekunde, deren Leitton *gis* ist, geschaffen wird; diese wird auf dem Weg über die Terz *h* der Tonika (= Sekunde des neu aufgetauchten Prätendenten *a*) erreicht, womit eigentlich ein relativer Abschluſs geschaffen wäre. Auch hier wird durch das gleiche metrische Mittel wie vorher der Eindruck eines Abschlusses sogleich aufgehoben: Die Sext der Tonika ruft uns diese und damit das Bestehen eines noch nicht befriedigend gelösten Strebens wieder ins Gedächtnis: Der Konflikt wird gelöst durch die eindeutige Schluſswendung Quint-Sext-Sept-Tonika.

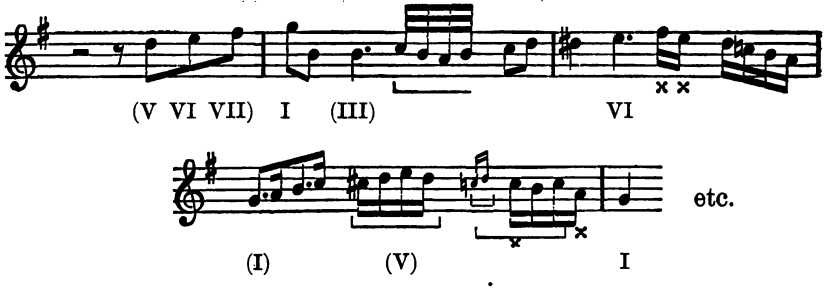
5. Das Wagnersche Thema der Meistersinger:





Wie beim vorigen Beispiel entsteht ein Haltepunkt mit Durchgangscharakter auf der Quint. Einen zweiten bildet sodann die Quart, wobei der Durchgangscharakter Wirkung der metrischen Anordnung ist und erst nachträglich, durch die folgenden dissonierenden Töne *e* und *d*[1], auch innerlich motiviert erscheint. Über die Sekunde als weiteren Durchgangspunkt wird die Tonika als Abschluſs erreicht. Von ihr aus beginnt die Bewegung von neuem. Quint, Quart erscheinen als Gliederungspunkte mit Durchgangscharakter im Verlauf des Folgenden, wobei die Tonika, von der ausdrücklich (Tonumschreibung!) ausgegangen wurde, als Ziel vorschwebt, — Quint, unmittelbar darauf die Quart (weiterhin dann Terz, Sept etc.) als Durchgangspunkte. Der Schluſs wendet sich dann allerdings nach der Quart: Die Melodie moduliert.

6. Das Thema des 1. Satzes der 4. Symphonie von Gustav Mahler:



Der Anfang zeigt die durch Zwischenstufen ausgestaltete Form: Quint (als Auftakt)-Tonika.[2] Auf diese folgt unmittelbar die Terz als gliedernder Punkt mit relativem Abschlufscharakter. Von ihr aus beginnt unter deutlicher nochmaliger Betonung durch die Umschreibung erst eigentlich die Bewegung, die ohne weiteres zur Sext führt; diese wird durch den zwischengeschobenen Leitton hervorgehoben. Die Fortführung von diesem zweiten Punkt relativen Abschlusses[3] durch die mit der Sext

[1] Vgl. S. 66/67 d. A.
[2] Vgl. S. 54 d. A.
[3] Vgl. S. 66 d. A.

dissonierende Septe (Leitton zur Tonika!) und Quint drängt eindeutig nach der Tonika, welche jedoch zuvor als Durchgangspunkt erscheint, um dann erst in einer ausgesprochenen Schlufswendung über die Quint (Tonumschreibung!) mit Heranziehung von Zwischenstufen (Quart, Sekunde) gleichsam bejaht zu werden. Hierbei wird die Quart durch zwiefache Umschreibung wieder besonders hervorgehoben. Dies und überhaupt das Hervorstechen der Quartgruppe, vorher durch das baldige Auftreten der Sext, gibt der Melodie ihre besondere (innere) Beweglichkeit.

b) Die Moll-Melodie.

Nach den gleichen Gesichtspunkten baut sich die Moll-Melodie auf. Doch treten hier, entsprechend dem anders gearteten rhythmischen System, welches die Moll-Leiter darstellt, andere Töne teils zu den bisher maſsgebenden hinzu, teils an ihre Stelle.

Der Anfang.

Für die Bildung des Anfangs kommen als eine Veränderung bedeutend in Betracht die kleine Terz und die kleine Sexte. Beide lernten wir als Dominanten innerhalb des Mollsystems kennen, denen gegenüber sogar die Tonika schweren Stand hat, sich zu behaupten.[1]

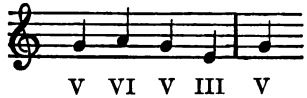
Die kleine Terz ist — gemäfs ihrem rhythmischen Verhältnis zur Tonika (Tonika-Terz = 5 : 6) — in höherem Maſse als die groſse, die Dur-Terz (5/4) befähigt, die Tonika beim Anfang zu vertreten. Denn zudem, daſs hier wie in Dur die Terz die Tonika in bestimmtem Sinn in sich schlieſst[2], ist sie zugleich auch bis zu einem gewissen Grade Zielton für die Tonika.[1] Als Anfangston ist sie demnach ein ziemlich vollgültiger Ersatz der Tonika. Jedenfalls ist der Terzanfang in Moll weit bestimmter als in Dur. Doch bleibt auch hier, wenngleich in geringerem Maſse, die Notwendigkeit einer baldigen Wendung zur Tonika und zwar zur Tonika selbst, nicht nur zur Quint, bestehen, soll die Tonart, der Boden der Melodie auſser Zweifel gestellt sein. Denn infolge ihres rhythmischen Verhältnisses zur Quint (= 4 : 5) stellt die Mollterz in zweideutiger Weise auch sich als Tonika, die

[1] Vgl. S. 17—18 d. A.
[2] Vgl. S. 43 d. A.

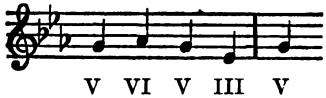
Quint als ihre grofse (Dur-) Terz dar, solange nicht die richtige Tonika selbst sie als kleine Terz entlarvt.

Andererseits gilt infolgedessen für den Anfang mit der Quint in Moll, der im übrigen dieselbe Bedeutung wie in Dur besitzt, dafs durch den Fortgang die Quint als solche bestimmt ist, wenn die Tonika entweder unmittelbar selbst eingeführt wird oder mittelbar durch einen sie kenntlich machenden Ton gegeben ist. Wendet sich dagegen die Melodie zunächst nur nach der Terz und bleibt sie im Bereich dieser, so erscheint die Quint eben als grofse Terz der Terz, im Gegensatz zu Dur, wo mit der Einführung der Terz bereits die Tonika und somit die Quint als solche bezeichnet ist.

Als Beispiel, welches diesen Unterschied klar machen soll, seien einander gegenübergestellt die beiden melodischen Phrasen

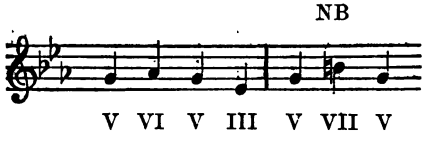


(Dur) und



Moll

Im zweiten Fall ist unklar, ob die Tonart *c*-Moll oder *es*-Dur ist, d. h. ob die Tonika der Melodie *c* oder *es* ist, während im ersten Beispiel alsbald ein *c* als Tonika aufgefafst wird.[1] Die Fortführung des zweiten Beispiels mufs dann, soll die Tonika klar gestellt werden, dem oben Gesagten zufolge entweder diese selbst bringen oder einen sie offenbarenden Ton. Letzteres geschähe etwa in dieser Weise:



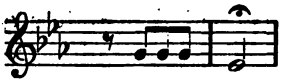
(NB.: Der Leitton zur Tonika *c*.)

Erst auf solche Weise wird ein derartiges Mifsverständnis unmöglich.

Der Anfang der *c*-Moll-Symphonie von Beethoven ist hierfür ein Beispiel. Die Phrase:

---

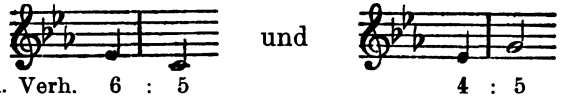
[1] und zunächst nicht ein *e*; angesichts der hier vorliegenden Zweideutigkeit verfällt unser Streben nach klarer Auffassung bezeichnenderweise zuerst auf das klare Dur (Tonika *c*), nicht auf das ja auch mögliche Moll (Tonika *e*).



läfst vollkommen im Unklaren darüber, ob das *g* Terz, das *es* Tonika, die Tonart also *es*-Dur, oder ob *g* Quint, *es* Terz, die Tonart also *c*-Moll sei. Auch die nächstfolgenden Takte bringen keine Aufklärung. Erst das *c* im neunten Takt[1] löst den Zweifel.

Naturgemäfs ergeben sich dann auch bei Verbindungen von Terz und Tonika wie von Terz und Quint zu Anfangsformen, welche den in Dur vermittels Auftakt gebildeten entsprechen, neue, gegenüber Dur verschiedene Wirkungen infolge der geänderten Richtung der Töne zueinander, infolge ihres veränderten Werts.

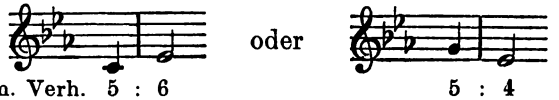
Anfängen wie



rhythm. Verh. 6 : 5 4 : 5

eignet etwas Widerstrebendes im Gegensatz zu den entsprechenden Formen in Dur infolge des Umstands, dafs hier der (metrisch) untergeordnete Ton (*es*) Zielton für den betreffenden Hauptton ist, der als eigentlicher Anfangston die melodische Bewegung beginnen läfst, aussendet. Ein Moment der Unruhe kommt so in den Anfang und damit auch in die betreffende Melodie hinein.

Ebenso ändert sich auch die ästhetische Qualität der Anfänge, in denen umgekehrt der Terz als Hauptton die Tonika oder die Quint in Auftakt-Weise vorangehen:

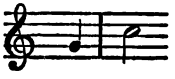


rhythm. Verh. 5 : 6 5 : 4

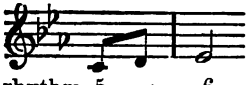
Einerseits bewirken auch hier, wie entsprechend in Dur, die Tonika bzw. die Quint ein klares Hervortreten der Tonika, die sonst unter Umständen, d. h. was die Terz für sich, abgesehen von den etwa folgenden Tönen, betrifft, fehlen würde. Andererseits hingegen erhält dadurch der Anfang als Ganzes nicht wie in Dur eine mildere und hiermit in gewissem

[1] Abgesehen hier von der harmonischen Begleitung, die ein aufklärendes *c* schon im 7. Takt bringt.

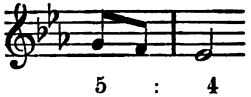
Sinn abgeschwächte Fassung, er wird vielmehr bestimmter, energischer — entsprechend den anders gearteten rhythmischen Verhältnissen und der daraus resultierenden anders gewandten Tendenz der Töne zueinander, die hier innere Betonung, Richtungsaccent, und äufsere Betonung, metrischen Accent, zusammenfallen macht.[1] Er nähert sich hinsichtlich der charakteristischen Wirkung einigermafsen der Anfangsform Quint-Tonika.



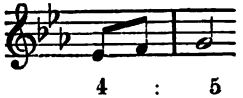
Analog erfahren durch die Moll-Terz auch jene Anfangsformen eine Wertänderung, in denen die Terz mit herangezogenen Zwischenstufen zusammentrifft oder selbst als Zwischenstufe erscheint.[2] Die veränderten rhythmischen Beziehungen haben eine Verschiebung des inneren Schwerpunkts in solchen Verbindungen zur Folge, die selbstverständlich auch eine Veränderung ihres ästhetischen Gehalts bedeutet. Es gehören hierher die Anfangsformen:



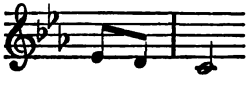
rhythm. 5 : 6
Verh. 8 : 9
15 : 16



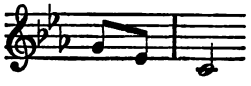
5 : 4
9 : 8
10 : 9 od. 9 : 8[3]



4 : 5
9 : 10
od. 8 : 9
8 : 9



rhythm. Verh. 6 : 5
16 : 15
9 : 8



3 : 2
5 : 4
6 : 5

Auf diese Weise macht sich die kleine Terz auch für den Quint- und Tonikaanfang bemerkbar, für welche beiden im übrigen natürlich dasselbe gilt wie in Dur.

Entsprechende Veränderungen bringt nun auch die kleine Sexte (8/5) mit sich, die in Moll an Stelle der grofsen Sexte (5/3) tritt.

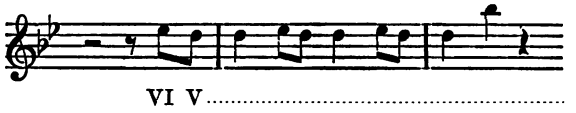
Gemäfs dem rhythmischen Verhältnisse, in dem sie zur Tonika steht (Sext-Tonika = 8 : 5) und im Unterschied von der

[1] Vgl. S. 44 Anm. 2 d. A.
Vgl. S. 53 ff. d. A.

[3] Vgl. S. 24 d. A.

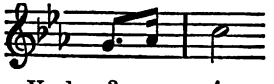
Dursext und deren rhythmischer Verknüpfung mit der Tonika (gr. Sext: Tonika = 5 : 3), bedeutet zwar auch die kleine Sext in Moll einen Gegensatz zur Tonika, insofern sie Zielton für diese ist; andererseits aber ist sie eben dadurch auch wieder enger mit der Tonika verbunden als die grofse Sext 5/3, welche gleichsam von ihr sich loszulösen scheint und nur indirekt durch die Quart mit der Tonika zusammengehalten ist. Dem Anfang mit der kleinen Sext haftet somit nicht diese Unbestimmtheit an, wie sie dem Sextanfang in Dur eigentümlich ist, jedoch ruft auch er den Eindruck des Plötzlich-, dabei aber Bestimmt-Anhebenden hervor. Und an und für sich eignet dem Anfang mit der kl. Sext — entsprechend eben dem rhythmischen Verhältnis, in welchem zugleich Gegensätzlichkeit der Tonika gegenüber und relativ enge Verknüpfung mit ihr liegt[1] — etwas Widerstrebendes, Gepreſstes.

Ein Beispiel bietet der Anfang der *g*-Moll Symphonie von MOZART:

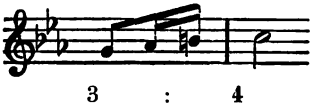


allerdings ist hier kein Melodieanfang mit der Sext im strengsten Sinn gegeben, insofern eine harmonische Begleitung mit der Tonika *g* im Baſs vorher einsetzt.[2]

Entsprechend erfahren durch das Auftreten der kleinen Sext jene kombinierten Anfangsformen eine Veränderung, welche in Dur sich der grofsen Sext als Zwischenstufe bedienten[3], wie



oder



rhythm. Verh. 3 : **4**
4 : 5
15 : **16**
oder 15 : **16** : 20

3 : **4**
64 : 75
15 : **16** 15 : **16**
4 : 5
4 : 5
oder 60 : **64** : 75 : 80

In ähnlicher Weise wie bei jenen Dur-Melodieanfängen er-

[1] Vgl. S. 17, 18 d. A.
[2] Vgl. S. 60, Anm. 3 d. A.
[3] Vgl. S. 53/54 d. A.

fährt der Anfang auch hier sowohl eine feinere Nuancierung durch die vielfachen, gegeneinander wirkenden Rhythmen, als auch andererseits, aus demselben Grunde, leicht eine Herabminderung seiner Klarheit und ruhigen Bestimmtheit.

Der Vollständigkeit halber sei endlich noch die Anfangsmöglichkeit mit der kleinen Septe 9/5[1] erwähnt. Dieser Anfang ist seinem Wesen nach etwa dem Anfang mit der grofsen Sext in Dur an die Seite zu stellen. Unbestimmt wie dieser[2] erfordert auch er eine alsbaldige Hinwendung zum Tonikabereich, wie über die Sext zur Quint oder dgl.

Der Schlufs in der Moll-Melodie.

Für die Schlufsbildung in der Moll-Melodie kommt gegenüber der Dur-Melodie als verschieden nur die kleine Terz in Betracht. Im übrigen gelten hier wie dort dieselben Erwägungen, bleibt die Bedeutung der Tonika und Quint, sowie ihrer Verbindungen hinsichtlich des Schlusses bestehen.

Die zuvor erwähnte Verschiedenheit nun von Dur- und Mollterz, der zufolge die letztere als Dominante eine ausgesprochene Selbständigkeit besitzt, wird für die Schlufsbildung noch bedeutungsvoller als für den Anfang. Denn diesem wurde eine gröfsere Freiheit in der Wahl des (Anfangs-)Tons zugestanden: auch relativ gegensätzliche Töne wie Quart und Sext erwiesen sich als fähig, eine Melodie einzuleiten. Der Schlufs dagegen kann — in Dur — nur vollzogen werden durch die Tonika zunächst, in zweiter Linie — vertretungsweise — dann durch deren Gruppentöne, Terz und Quint. In diesen Fällen tritt jedoch immer deutlich das Moment des Vertretens hervor. Es wurde darauf hingewiesen, wie die Schlüsse auf Terz oder Quint mehr oder minder der harmonischen Unterlage bedürfen. Dies erklärt sich aus der relativen Unselbständigkeit dieser Töne der Tonika gegenüber.[3]

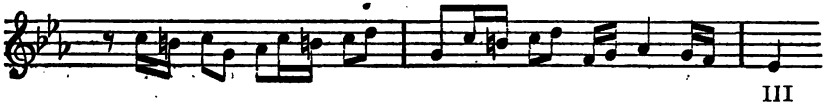
Anders nun in Moll bei der kleinen Terz. Schon an früherer Stelle wurde hervorgehoben[4], dafs innerhalb der Tonikagruppe in Moll, innerhalb des Dreiklangs, Hauptton nicht die Tonika allein, sondern daneben auch die Terz sei. In ihr ebenso wie im Grundton, fafst sich der Moll-Dreiklang innerlich zusammen.

---

[1] Vgl. S. 15 d. A.
[2] Vgl. S. 48, 49 d. A.
[3] Vgl. S. 57 d. A.
[4] Vgl. S. 17/18 d. A.

Denn die kleine Terz bildet den Zielton für Quint, wie auch in gewisser Weise für die Tonika. Dieser Tatbestand äufsert sich nun in hervorragender Weise beim Abschlufs der Moll-Melodie: Die Terz bedeutet hier nicht nur eine Vertretung der Tonika, sondern sie ist dieser als Abschlufston geradezu gleichwertig, eben auf Grund der rhythmischen Verhältnisse, die sie zum Zielton der Quint und der Tonika (Quint : Terz = 5 : 4; Ton. : Terz = 5 : 6) machen. Es bedarf demnach hier auch keineswegs einer harmonischen Grundlage, welche, wie beim Abschlufs auf der (grofsen) Terz in Dur, die Tonika im Bafs brächte.

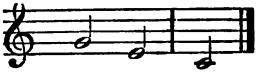
Als Beispiel sei angeführt das Thema der *c*-Moll-Fuge aus Bachs wohltemperiertem Klavier (I. Teil):



III

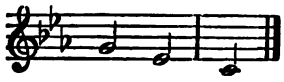
Der Konflikt zwischen der (kl.) Terz und der Tonika in Moll, der eben auch darin sich äufsert, dafs beide abschlufsfähig sind, die Tonika aber doch als „Tonika", als Grundton, das gröfsere Recht dazu besitzt, fand seinen Ausdruck auch in der Gepflogenheit der älteren Musik, bei harmonischen Schlüssen entweder die Moll-Terz wegzulassen und nur mit Tonika-Quint abzubrechen oder ein Moll-Stück mit dem Dur-Dreiklang zu schliefsen. Auf diese Weise suchte man den gefühlten Widerstreit zwischen Tonika und kleiner Terz zu vermeiden, der in den rhythmischen Verhältnissen seinen Grund hat.

Für den Tonika-Abschlufs in Moll, bez. dessen, wie gesagt, an und für sich das gleiche gilt wie in Dur, äufsert sich die Wirkung dieser Gleichwertigkeit der kleinen Terz in der Weise, dafs hier eine abschliefsende Hinwendung zum Grundton noch sorgfältiger vorbereitet werden mufs, als in Dur. Das will sagen: Weit unumgänglicher als in Dur fordern wir hier eine vorangehende dissonante Konstellation, die sich in der Tonika entspannt, auflöst. Eine Wendung, wie



rhythm. Verh. 6 : 5 : 4

der immerhin bis zu einem gewissen Grad abschliefsende Kraft innewohnt, bildet in der Moll-Fassung



rhythm. Verh. 5 : 4
6 : 5
3 : 2

im Vergleich einen nur wenig beruhigenden Schlufs.[1]

Gliederung der Moll-Melodie.

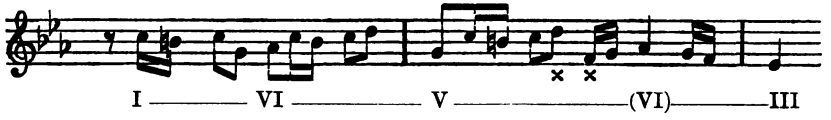
Für die Gliederung der Moll-Melodie endlich kommen wieder die beiden spezifischen Moll-Töne, kleine Terz und kleine Sext in Betracht. Beide sind Dominanten und zwar besonders mächtige Dominanten: Sie nehmen in Moll die Stellung ein, welche in Dur der Quart zukommt, und übertreffen diese selbst, insofern sie in Moll gleichfalls mit in Betracht kommt, hinsichtlich der Stärke des Antagonismus gegenüber der Tonika.[2]

Hiermit ist zugleich gesagt, das kl. Terz und kl. Sext in der Moll-Melodie von sich aus berufen sind, relative Abschlufspunkte zu bezeichnen.[3] Denn in ihrer Eigenschaft als Zieltöne auch der Tonika (Tonika : Terz = 5 : 6, Tonika : Sext = 5 : 8) müssen sie notwendig die melodische Bewegung auf sich lenken, also — relativ — ihrem Ende zuführen, wie es in Dur durch die Quart geschieht. Und wie die Quart (und die Quint) in Dur, so sind auch kl. Terz und kl. Sext innerhalb des Moll-Systems Basen von (Dur-)Dreiklängen, wozu noch kommt, dafs beide auch durch einen engeren und weiteren Leitton gestützt werden.[2] In gleicher Weise wie dort bedarf es dann auch hier einer dissonanten Konstellation, wenn kl. Terz oder Sext nicht als Abschlufs, sondern womöglich von vornherein nur als Durchgangspunkte erscheinen sollen.[3] Für die kl. Sext wird eine solche gebildet durch ein nachbarliches Zusammentreffen mit Quart, Sekunde oder Sept (rhythmische Verhältnisse: Sext : Quart = 6 : 5, Sext : Sekunde = 64 : 45, Sext : Sept = 64 : 75), für die kl. Terz — in weniger vollkommener Weise — durch Begegnung

[1] Abgesehen natürlich hier von einer harmonischen Unterstützung.
[2] Vgl. S. 17, 18 d. A. [3] Vgl. S. 62/63 d. A.

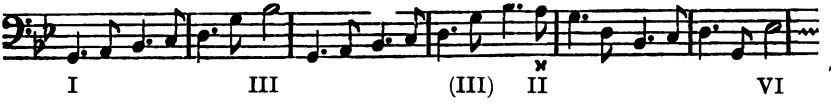
mit Sekunde, Quart oder Sept (Verh.: Terz : Sekunde = 16 : 15, Terz : Quart = 9 : 10, Terz : Septe = 16 : 25).

Als Beispiel sei betrachtet die bereits angeführte Bachsche Melodie:



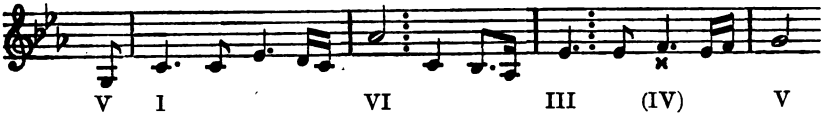
Hier kehrt die Sext zweimal als Gliederungspunkt wieder, jedoch nur das erstemal als relativer Abschluſs, das zweitemal dagegen mit ausgesprochenem Durchgangscharakter, infolge der dissonanten Einführung auf dem Wege $d - f (- g)$. Einen zweiten Abschlufspunkt bildet die Quint g, deren diesbezügliche Fähigkeit wie in Dur, so auch in Moll zur Geltung kommt.

Als Beispiel einer Moll-Melodie, die in der Terz einen relativen Abschluſs findet, diene die folgende Melodie bei Richard Wagner:



Daſs beim zweitenmal die Terz nur als Durchgangspunkt erscheint, ist hier allerdings ebenso auch auf Rechnung der metrischen Einteilung zu setzen als aus der rückwirkenden Dissonanz der Sekunde[1] zu erklären. Später findet dann auch hier ein relativer Abschluſs auf der Sext statt.

Ein Beispiel, welches die kl. Sext und Terz als relative Abschlufspunkte zeigt, wäre ferner das Wagnersche Thema:



Der Fortgang wird hier gewonnen das eine Mal durch Zurückspringen von der Sext auf die Tonika, wodurch für die folgenden Töne diese wieder als Ausgangspunkt maſsgebend wird[2], das andere Mal, von der Terz aus,

[1] Vgl. S. 13 Anm. 1.

[2] In anziehender Weise wird die Eigenschaft der Sext als relativer Abschlufspunkt und die Gewinnung des Fortgangs von da klar, wenn man

durch die Einführung der als Dissonanz auf jene zurückwirkenden Quart. Ein dritter — auch „relativer“ [1] — Abschluſs wird erreicht auf der Quint.

Im übrigen gilt für die Gliederung der Moll-Melodie das gleiche wie für die Dur-Melodie: Auch hier finden sich die Tonika selbst, die Quint und die Quart als Gliederungspunkte mit dem Charakter relativen Abschlusses (vgl. zum Teil die Beispiele vorher), erscheinen Sekunde und Sept als Durchgangspunkte oder — bei besonderer Art der Einführung — wie in Dur als vorübergehende Abschlüsse. Und wie in Dur regelt sich auch hier die Gewinnung des Fortgangs, nur daſs hier mit kleiner Terz und kleiner Sext zu rechnen ist.

3. Die modulierende Melodie.

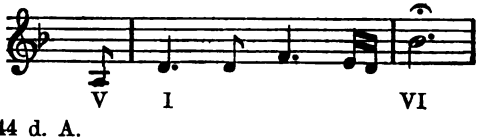
Im Vorangehenden war die Rede von der Melodie, welche sich aufbaut auf einer einzigen Basis, der Tonika, von der sie ausgeht — jedenfalls dem Sinne nach ausgeht [2] — und zu der sie zurückkehrt. Es zeigte sich aber zugleich, daſs die melodische Bewegung sich scheinbar von dieser ihrer Basis emanzipiert, daſs sie etwa nach der Quart ausweicht, auf dieser einen (relativen) Abschluſs erreicht. Dies heiſst aber nichts anderes, als die Melodie hat eine andere Basis bekommen. Insofern lieſse sich auch von einer solchen Melodie sagen, sie „moduliert“.

Dies ist nun aber hier nicht gemeint. Sondern unter „modulierender“ Melodie ist hier verstanden die Melodie, welche entweder in eine neue Basis ausmündet oder zu der ursprünglichen sich zwar zurückwendet, in ihrem Verlauf jedoch einen Ruhepunkt auf einem Ton gewinnt, der nicht dem Bereich [3] der eigentlichen Tonika angehört, sondern auſserhalb des betreffenden Systems liegt.

Die Musiktheorie hat hierfür die Unterscheidung „leitereigener“ und „leiterfremder“ Töne.

„Moduliert“ hat also z. B. eine Melodie, welche von *c* als

die Melodie in der Form betrachtet, in der sie Wagner im 2. Akt des Siegfried gleichsam entstehen läſst. Dort lautet sie erst:



[1] Vgl. S. 43/44 d. A.

[2] Vgl. S. 55/56 d. A.

[3] Im weiteren Sinn, also = Leiter.

Tonika ausgeht, auf *a* als Tonika endigt; oder eine (Dur-)Melodie, welche in *c* zwar ihre Ausgangs- und End-Tonika hat, in ihrem Verlauf aber etwa nach *as* ausweicht.

Es kommen demnach hier die chromatischen Töne in Betracht, soweit sie nicht lediglich als verbindende Zwischenstufen[1] auftreten.

„Modulierend" mag endlich auch eine Melodie genannt werden, welche — bei gleichbleibender Basis, Tonika — in Moll beginnt, in Dur endet, und umgekehrt, oder welche überhaupt zwischen Moll und Dur wechselt.

Demzufolge sind es die Fragen nach dem Schlufs und nach der Gliederung der Melodie, auf welche sich das Folgende bezieht.

Wenden wir uns zuerst der letztgenannten Art der modulierenden Melodie als der einfachsten zu, so gilt hier in erweiterter Form dasselbe, was bereits an früherer Stelle, gelegentlich der Besprechung des Übergangs von der übermäfsigen Sekunde (= kleinen Terz) zur grofsen Terz gesagt wurde.[2] Durch die Wendung von Moll nach Dur, die eben durch die grofse Terz (5/4) bewerkstelligt wird, kommt die Tonika im Gegensatz zu vorher erst zu voller, unbeschränkter Wirkung. Sie wird, indem sie Zielton der grofsen Terz wird, gleichsam erst als Basis anerkannt, während sie zuvor, solange durch die kleine Terz das Moll herrschte, in ihrer freien Machtentfaltung beengt war (als Strebeton — in der des öfteren betonten Weise — der Terz gegenüber — Verh.: 5 : 6).

Umgekehrt bedeutet der Übergang von Dur nach Moll entsprechend eine Einengung des freien, alles einheitlich durchdringenden Waltens der Tonika.

Diese Wirkung äufsert sich, mag nun der Wechsel von Dur und Moll im Verlauf der Melodie stattfinden oder an den beiden Endpunkten, am Anfang und Schlufs hervortreten. Am eindringlichsten ist sie im letzteren Fall, da alsdann die innere Veränderung als Resultat des lebendigen Gegeneinander von Kräften, welches die Melodie als System von Rhythmen darstellt, erscheint.

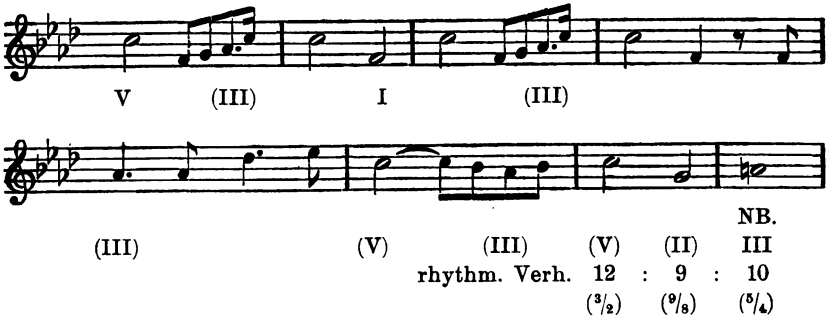
Ein charakteristisches Beispiel ist die an anderer Stelle[3]

[1] Vgl. S. 27—28 d. A.

[2] Vgl. S. 31 ff., bes. S. 32 d. A.

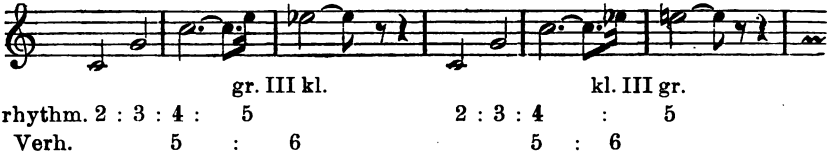
[3] S. 32 Anm. 2 d. A.

bereits angeführte Wagnersche Melodie des „Nie sollst Du mich befragen“ aus Lohengrin:



Tritt der Wechsel des Dur und Moll an den bevorzugten Punkten innerhalb der Melodie auf, also an Punkten relativen Abschlusses oder nur vorübergehender Ruhe, so entsteht je nachdem der Eindruck bald eines innerlichen Kämpfens, bald mehr bloſsen Schwankens.

Ein Beispiel ist die Einleitung der Richard Straussschen Tondichtung „Also sprach Zarathustra“:



Hier treten kleine Terz, dann groſse Terz als relative Abschluſspunkte auf.

Daſs und wie groſse und kleine Terz teils von sich aus, teils durch die Art der Einführung, immer auf Grund der rhythmischen Verhältnisse, sowohl anfang-, wie schluſsbildend auftreten, sowohl als relative Abschlüsse, wie als Durchgangspunkte wirken können, ist in den vorangehenden Abschnitten des näheren erörtert worden.[1]

Im allgemeinen findet sich der Wechsel von Dur und Moll nur bei harmonischer Unterlage, wo er besser imstande ist, seine ausdrucksvolle Eigentümlichkeit zu entfalten.

Mehr oder minder der harmonischen Musik gehören auch modulierende Melodien an, welche in ihrem Verlauf dem T o n i k a-

[1] Vgl. S. 50 ff., 57 ff., 64 ff., 73 ff., 78 ff., 80 ff.

bereich nicht angehörige Töne berühren[1], sei es, dafs sie dortselbst einen relativen Abschlufs erreichen oder nur einen Durchgangspunkt finden. Es ist demnach die Melodie-Gliederung, auf welche diese Frage wieder hinweist.

Wie bei der nichtmodulierenden Melodie die Gegensätzlichkeit zur Tonika auf Grund der rhythmischen Verhältnisse manche Töne mehr zu Abschlufs-, andere zu Durchgangspunkten prädestiniert, so eignen sich die hier in Betracht kommenden chromatischen Töne auf Grund der rhythmischen Verhältnisse[2], die diesmal das Fremdartige der betreffenden Töne ausmachen, zu solchen Gliederungspunkten der einen oder anderen Art. Denn eben die „Fremdheit" verleiht ihnen eine besondere innere Betonung, hebt sie besonders hervor.

Es lassen sich hierbei verschiedene Gruppen von Tönen zusammenfassen, nach Mafsgabe der gröfseren oder geringeren Entfernung von der Tonika, welche sie für die Melodie bedeuten.

Nimmt man als Basis *c* an, so würden eine erste Gruppe bilden etwa: *as* und *es* in Dur-Melodien, *a* und *e* in Moll-Melodien.[3] Beide in beiden Fällen sind mit der ursprünglichen Tonika *c* noch mehr verwandt, *as* als grofse Unterterz (= kl. Sext 8/5) zu *c* rhythm. Verh.: $c : as = 5 : 4$), *es* als kleine Terz 6/5 oder auch als grofse Unterterz der Quint *g* ($g : es = 5 : 4$), bzw. *a* als kleine Unterterz (= grofse Sext 5/3) von *c* (rhythm. Verh.: $a : c = 5 : 6$), *e* als grofse Terz 5/4.

As und *es* vermögen infolge des Umstandes, dafs beide Zielton-Bedeutung gegenüber *c* haben, leicht Abschlufspunkte zu bilden; *a* und *e* bedürfen mehr einer Unterstützung zu demselben Zweck.[4]

Als eine zweite Gruppe könnte man dann bezeichnen *b* als Nachbarton des c (in Moll — $c : b = 9 : 8$[5]), sowie des (= *cis*) als Zielton des engeren Leittonschritts *c* — *des* (= 15 : 16). Beide sind aufserdem indirekt mit der Tonika verwandt, durch Töne, die mit dieser in enger Beziehung stehen, so *b* als Quart der Quart *f* (rhythm. Verh.: $f : b = 3 : 4$) oder kleine Terz der Quint *g* (Verh.: $g : b = 5 : 6$), *des* als grofse Unterterz der Quart *f* (Verh.: $f : des = 5 : 4$) oder als Quart 4/3 des *as*.

---

[1] Vgl. S. 82 d. A. [2] Vgl. S. 27 d. A.
[3] Bez. *es* und *e* siehe oben S. 83—84.
[4] Vgl. S. 64, 66, 80 ff. d. A. [5] Vgl. S. 21 ff. d. A.

Diese Töne eignen sich zunächst mehr zur Bildung von Durchgangspunkten, soweit ihnen nicht die indirekte Art der Einführung den Charakter relativen Abschlusses verleiht. Diese bestände eben darin, daſs etwa *b* sich als Quart der Quart *f* in der melodischen Entwicklung darstellt.

Eine dritte Gruppe endlich würde umfassen *fis* (= *ges*) und die übrigen Töne der chromatischen Leiter.[1] Eine auch nur lose direkte Verwandtschaft mit der Tonika besteht hier so gut wie nicht mehr, wo die rhythmischen Verhältnisse sich zu Formen wie 32 : 45 (*c* — *fis*) u. dgl. komplizieren. Sollen solche Töne relativ abschlieſsend wirken, so ist eine Unterstützung durch nähere Verwandte der Tonika, eine Vorbereitung durch solche Töne, in weitestem Maſse notwendig. Dagegen wirken sie gerade durch ihren inneren Abstand von der Tonika, ihre „Fremdheit“ — wie oben schon gesagt — fast von selbst als Durchgangspunkte gliedernd. —

Zugleich macht sich bei den in dieser Weise zu drei Gruppen geordneten Tönen, insoferne sie als Gliederungspunkte gedacht sind, fortschreitend das Bedürfnis einer harmonischen Unterlage stärker geltend. Eine solche vermag dann auch wohl — als zusammengezogene, simultan gewordene Melodie gleichsam — die mehr oder minder umständliche melodische Einführung zu ersetzen. —

Melodien, welche nach einem oder mehreren der genannten Töne ausweichen, modulieren, drücken also ein Sichentfernen, ein Sichwegwenden von der Basis, der Tonika aus, und zwar ist dieser Eindruck in dem Maſse stärker, als die rhythmischen Beziehungen zwischen der Tonika und dem betreffenden, die Ausweichung bedeutenden Ton an Einfachheit verlieren, als — was das gleiche ist[2] — die Konsonanz, die enge Verbindung der betr. Töne mit der Tonika abnimmt. Insofern aber die Melodie als Vermannigfaltigung einer einfachen, zugrunde liegenden Linie, bezeichnet durch Tonika[3], Gliederungspunkte und wieder Tonika[4], aufgefaſst werden kann — und muſs[5], so ergibt sich eine genauere Charakterisierung der verschiedenen Modulationsformen, eine psychologische Unterscheidung der verschieden

[1] Vgl. S. 27 d. A.
[2] Vgl. S. 2/3 d. A.
[3] Vgl. S. 55, 56 d. A.
[4] Vgl. S. 56, 57 d. A.
[5] Vgl. S. 41, 61 ff., 65, sowie die Anmerkungen auf S. 60 u. 67.

modulierenden Melodien hinsichtlich der ästhetischen Bedeutung einfach durch Anwendung des früher — bei der Untersuchung über die einzelnen Tonschritte der chromatischen Leiter — Gesagten[1] auf die dem betreffenden primitiven Tonschritt entsprechende ausgestaltete Melodie. Es mag genügen, darauf hier zu verweisen.

Wenden wir uns schliefslich der Melodie zu, welche moduliert, indem sie in einer neuen Basis endigt, so gilt im wesentlichen das gleiche wie für die Gliederung modulierender Melodien, nur dafs eben hier die neue Basis eine endgültige ist, den Abschluſs bedeutet. Dabei läfst sich unterscheiden, ob diese neue Tonika dem Bereich der früheren angehört oder nicht, ob sie ein „leitereigener" Ton ist, ob ein „leiterfremder."[2]

Im ersten Sinn modulieren Dur-Melodien nach der Quint, Quart oder einem der übrigen Töne der Leiter. Da es sich nun aber hier um den Abschluſs handelt, also um ein befriedigendes, eindeutig bestimmtes Hinlenken nach dem betreffenden Ton, so kommen im strengsten Sinn eigentlich nur Quint und Quart, die beiden Dominanten, hier in Betracht. Denn nur nach diesen ist eine endgültige, abschlieſsende Hinwendung mit Hilfe bloſs leitereigener Töne möglich. Nur Quint und Quart finden ihre groſse Terz und ihre Quint zum Aufbau des sie zur Basis stempelnden (Dur-) Dreiklangs unter den Tönen der Leiter selbst; der Quart dient aufserdem auch noch die Terz der Tonika als Leitton (z. B. in der c-Leiter: $e:f = 15:16$). Alle übrigen Töne dagegen vermögen sich nur auf Moll-Dreiklänge, die Sept nicht einmal auf einen solchen, zu stützen. Ihre groſsen Terzen, vollends ihre Leittöne liegen aufserhalb der Leiter. Da aber ein Moll-Dreiklang seinen Grundton nicht in der Weise zur selbständigen Tonika erhebt, wie ein Dur-Dreiklang[3], und auch Leittöne als eventueller Ersatz fehlen, so sind die hier in Betracht kommenden Töne — Sekunde, Terz, Sext und Septe — nur in bedingter Weise fähig, einen Abschluſs zu bilden. Es kann auf ihnen eine Melodie nur im Halb- oder Trugschluſs enden.[4]

In der Moll-Melodie tritt — aus gleichen Gründen — an

[1] Vgl. S. 27ff. d. A. [2] Vgl. S. 82/83 d. A.

[3] Vgl. S. 17/18 und 78ff., sowie S. 10 und 42 d. A.

[4] Ein Beispiel, welches hierher gehört, ist die S. 71—72 zitierte Wagnersche Meistersingermelodie.

die Stelle der Quart die Sext. Dazu kommt als nahezu gleichwertig die kleine Terz, welche — in der absteigenden melodischen Leiter nämlich[1] — ihre Quint (in *c*-Moll: *b*), jedenfalls aber ihre grofse Terz 5/4 und den Leitton 16/15 (in *c*-Moll: *d*) im Bereich der Leiter selbst findet.

Mit Rücksicht gleichfalls auf die absteigende melodische Form der Moll-Leiter kann dann auch die kleine Sept Tonika eines Dur-Dreiklangs werden (in *c*-Moll: *b* (9/5) mit *d* als Terz und *f* als Quint[2] — rhythmisches Verhältnis: $b : d : f = 4 : 5 : 6$). Es bleiben also übrig: Die Quart als Grundton eines Moll-Dreiklangs, die Sekunde und — in der harmonischen Leiter — die grofse Septe als Grundtöne verminderter Dreiklänge. Sie vermögen einen vollkommenen Abschlufs nicht zu begründen.

Nun läfst sich allerdings auch von der Quint und Quart in Dur, von der Sext in Moll, sagen, dafs der Abschlufs einer in dieser Weise modulierenden Melodie auf ihnen kein im allerstrengsten Sinn definitiver sein kann. Denn zu einem solchen ist, wie früher betont, auch noch eine besondere Art der Hinwendung, nämlich auf dem Wege über die dissonierende Quartgruppe erforderlich.[3] Dies ist jedoch hier, wo eine Modulation als nur mit Hilfe von Tönen der Leiter vor sich gehend vorausgesetzt ist, nicht oder doch nur bedingt möglich.

Denn, angenommen etwa, es moduliere eine Melodie in *c*-Dur abschliefsend nach *f*, so würde ein ganz vollkommener Abschlufs ein diesem *f* vorangehendes *b* als Quart verlangen; dieses findet sich jedoch nicht in der *c*-Leiter. Nur die ähnlich wirkende[4] Sext steht in Gestalt des *d* einer Abschlufswendung nach *f* zur Verfügung (rhythmisches Verhältnis: $f : b = 3 : 4$; $b : d : f = 4 : 5 : 6$; $f : d = 3 : 5$).

Ebenso steht es für eine abschliefsende Modulation in Moll nach der Sext. Die Quart fehlt auch hier; nur die Sext kann zu ihrem Ersatz herangezogen werden (in *c*-Moll: *f*, während *des*, welches die Quart der Sext *as* wäre, aufserhalb der Leiter liegt).

Dagegen fehlt bei der Quint in Dur jede Möglichkeit, dem Abschlufs den Charakter des endgültigen oder auch nur relativ

---

[1] Vgl. S. 14/15 d. A.

[2] Vgl. hierzu S. 21 ff. d. A. „Die Angleichung".

[3] Vgl. S. 58 und S. 9 ff. d. A.

[4] Vgl. S. 9 ff. d. A.

endgültigen durch eine vorangehende Quart und Sext bzw. Sext allein zu verleihen. Hier liegt zwar die betreffende Quartgruppe innerhalb der Leiter; sie ist jedoch identisch mit der Tonikagruppe, von der ausgegangen wurde, die verlassen werden soll. Für eine in *c* beginnende Melodie z. B., welche auf der Quint *g* endet, bilden die gegensätzliche Quartgruppe des *g* die Töne *c — e — g* (*g : c* = 3 : 4), also eben die Tonika mit ihrer Terz und Quint, welche unwirksam gemacht werden soll. Wird nun diese Gruppe oder einer ihrer Töne gebracht, so wirken sie immer wieder eben als Tonikagruppe, nicht als Quartgruppe der Quint, vereiteln also eine definitiv abschliefsende Modulation nach dieser letzteren.

Eine besondere Stellung nimmt demgegenüber wieder die kleine Terz in Moll ein. Für diese liegt die vollständige Quartgruppe (z. B. in *c*-Moll für *es*: die Töne *as — c — es* — rhythm. Verh.: *es* : *as* = 3 : 4; *as* : *c* : *es* = 4 : 5 : 6) innerhalb der Leiter. Die Leichtigkeit einer Modulation nach der Moll-Terz, welche zugleich einen definitiven Abschluſs bedeutet, erklärt sich hieraus.

Die relative Unvollkommenheit des Abschlusses, welche sich, mit Ausnahme eben der nach der kleinen Terz modulierenden Moll-Melodie, überall mehr oder minder geltend macht, verliert nun insoferne an Tragweite, als solche mit einer neuen Tonika abschliefsende Melodien nicht selbständig auftreten.[1] Eben weil sie einem Zusammenhang angehören, weil sie einen Anschluſs an das Folgende suchen, modulieren sie. Und deshalb ist es in gewissem Sinn, mit Rücksicht auf die Gewinnung des Zusammenhangs, von Vorteil, daſs der Abschluſs kein vollständiges Zur-Ruhe-Kommen bedeutet.

Anders nun, wenn die abschliefsende Modulation einer Melodie die Schranken der Leiter von sich weist und ihr Ziel in einem Ton der chromatischen Leiter erreicht.[2] Hier kann dann, da die Reihe der zur Verfügung stehenden Töne nicht beschränkt ist, dem Abschluſs der Charakter des Definitiven durch Heranziehung der Quartgruppe wie der Leittöne gegeben werden.

Im übrigen gelten hier entsprechend die oben für die nach

---

[1] Vgl. hierzu S. 57 Anm. 1 und S. 43, 44 d. A.

[2] Vgl. S. 87 d. A.

chromatischen Tönen modulierende, zur Tonika zurückkehrende Melodie angestellten Erwägungen.[1]

Der psychologische Sinn endlich, der den nach einer neuen Basis als Abschluſs modulierenden Melodien innewohnt, gründet auch hier[2] auf dem rhythmischen Verhältnis, als welches das einfache, der ausgestalteten, von einem Ton zu einem anderen führenden Melodie entsprechende Intervall sich darstellt. Auf die betreffenden Abschnitte des ersten Teiles dieser Arbeit sei also diesbezüglich verwiesen.

Es erübrigt noch, einige Worte allgemein über die verschiedene psychologische und ästhetische Bedeutung zu sagen, welche einer Melodie zukommt, je nachdem sie aus den Tönen der diatonischen oder chromatischen Leiter sich aufbaut, je nachdem sie moduliert oder nicht moduliert, so, wie es vorangehend nach den einzelnen Möglichkeiten betrachtet wurde. Genauer gesagt: es ist noch auf das Verhältnis zwischen Struktur der Melodie einerseits und ihrer psychischen Quantität, sowie ihrem ästhetischen Gehalt andererseits hinzuweisen.

Was die psychische Quantität oder die quantitative Energie einer Melodie anlangt, so gilt hier wie angesichts aller ästhetischen Formen überhaupt, die allgemeine Regel: Je gröſser die Mannigfaltigkeit bei gleichzeitig deutlich durchgehender Einheitlichkeit, desto gröſser die Eindringlichkeit, die Quantität des Ganzen.[3] Speziell auf das Ganze der Melodie angewandt, bedeutet dies, daſs die Melodie um so eindrucksvoller wird, je mehr und je fremdere und gegensätzlichere Töne sie als Bestandteile in sich aufnimmt. Dabei nähert sie sich aber zugleich immer mehr einer Grenze, jenseits welcher das Gleichgewicht zwischen Einheitlichkeit und Gegensätzlichkeit, das „Gleichgewicht in der Unterordnung“ verloren geht, die Unterordnung einem beziehungslosen Nacheinander weicht.[4] Das Maximum der psychischen Quantität stellt sich ein bei einem Optimum an Einheitlichkeit und Differenzierung.

---

[1] Vgl. S. 84/85 ff. d. A. [2] Vgl. S. 86/87 d. A.

[3] Vgl. Lipps: „Die Quantität in psych. Gesamtvorgängen“, in den Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wiss. 1899, Bd. I, S. 391 ff.

[4] Vgl. die Einleitung der Arbeit.

Konkret ausgedrückt würde dies heifsen: Diejenige Melodie steht — streng genommen — am höchsten, welche die Töne der diatonischen Dur- oder Moll-Leiter, und zwar diese alle, umfafst und ihren verschiedenen Funktionen gemäfs ausnützt. Mit der fortschreitenden Heranziehung chromatischer Töne[1] dagegen beginnt langsam auch die Abschwächung der Eindringlichkeit einer Melodie, wenngleich dieselbe sich andererseits dadurch reicher zu entfalten vermag.

Damit geht nun Hand in Hand auch der ästhetische Gehalt von Melodien.

Je mehr eine Melodie auch die der Tonika gegensätzlichen Töne der diatonischen Leiter in ihr Bereich zieht, desto mehr Leben scheint sie zu haben. Hemmung und Überwindung, Streit und Sieg, bald heftigerer, bald leichterer Art, glauben wir in ihr ausgedrückt zu finden, „fühlen" wir in sie „ein".[2] Und der Zwiespalt wächst, das innere Leben der Melodie wird reicher, umfassender, zugleich aber auch nimmt die Geschlossenheit ab, die Unruhe und Unbestimmtheit zu, je mehr chromatische Töne hereinkommen und eine Rolle zu spielen anfangen.

In beiden Fällen, sowohl was die psychische Quantität einer Melodie als ihren ästhetischen Wert betrifft, decken sich die höchsten Ansprüche mit der Forderung klarer, weder zu primitiver, noch zu komplizierter rhythmischer Verhältnisse. Der verbindende Grundrhythmus soll erkennbar alle sich ergebenden Beziehungen beherrschen und den Widerstreit der Rhythmen logisch lösen, — der „verbindende Grundrhythmus", von dem ausgegangen wurde als der Bedingung aller Melodie, als der Bedingung aller „Musik" überhaupt.

Der Kreis dieser Betrachtungen ist hiermit durchlaufen.

Der Verfasser hatte sich zur Aufgabe gestellt, anknüpfend an die alte, von Theodor Lipps wieder aufgenommene und psychologisch begründete Theorie, wonach die Beziehungen von Tönen auf ihren Schwingungsverhältnissen beruhen, — anknüpfend an diese Theorie die einzelnen Tonschritte der Ton-

[1] Die in einer Tonumschreibung gegebenen chromat. Töne sind nicht „chromatische Töne" in diesem Sinne wie hier, weshalb eben die „Tonumschreibungen" als ein Kapitel für sich in dieser Arbeit von der „chromatischen Leiter" getrennt wurden. Vgl. S. 35/36 d. A.

[2] Vgl. Lipps: „Von der Form der ästhet. Apperzeption" S. 387/388.

leiter und weiter den eigentlichen Aufbau der Melodie einer Untersuchung zu unterziehen.

Hierbei mufste, um den Ausgangspunkt zu gewinnen, zum Teil von Lipps schon Gesagtes wiederholt werden. Die Weiterführung der vertretenen Ansichten mufste sich dann vor allem dem Moll-System, fernerhin der chromatischen Leiter zuwenden. Mit einer Erörterung über gewissermafsen feststehende, für sich abgeschlossene Formen, über die ornamentartigen Tonumschreibungen schlofs der erste Teil der Arbeit. Im zweiten wurde dann versucht zu zeigen, wie sich aus jenen Elementen die Melodie selbst aufbaut, genauer gesagt, wie die einzelnen Tonstufen gemäfs den rhythmischen Beziehungen untereinander im Melodieganzen unterschiedliche Bedeutung gewinnen.

Zur Belebung und Erläuterung des Vorgetragenen wurden teilweise ad hoc konstruierte, zum Teil aus der musikalischen Literatur entnommene Beispiele herangezogen.

Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

Mus 296.104
Zur Struktur der Melodie.
Loeb Music Library
BD18227
3 2044 041 195 066